

Alain Badiou
IL SECOLO



Il libro, pubblicato in Francia nel 2005, nasce da un ciclo di conferenze tenute da Alain Badiou nel triennio 1998-2001 su invito del Collège international de philosophie e dedicate al ventesimo secolo. Come impostare la riflessione su un secolo che, di volta in volta, viene definito il secolo totalitario, il secolo sovietico, il secolo liberale? Il problema, concettualmente, non è scegliere un tipo di unità obiettiva o storica (l'epopea comunista, o il male radicale, o la democrazia trionfante...), il punto non è ciò che è successo nel secolo, bensì ciò che vi si è pensato. Che cosa viene pensato, dunque, dagli uomini di questo secolo che non sia soltanto la prosecuzione di un pensiero anteriore?



ALAIN BADIOU

Il secolo

Traduzione di Vera Verdiani

Feltrinelli

Titolo dell'opera originale
LE SIÈCLE
© Éditions du Seuil, Paris 2005

Traduzione dal francese di
VERA VERDIANI

© Giangiacomo Feltrinelli Editore Milano
Prima edizione in "Campi del sapere" maggio 2006

ISBN 88-07-10402-4

Scan e OCR by Natjus

Dedica

L'idea di questi testi non mi sarebbe mai venuta se Natacha Michel, malgrado gli anatemi lanciati contro rivoluzioni e militanti e il loro annullamento da parte degli odierni "democratici", un giorno non avesse sentenziato: "Il xx secolo è andato".

La matrice di queste tredici lezioni proviene da un seminario tenuto al Collège international de philosophie negli anni accademici 1998-1999, 1999-2000 e 2000-2001.

Ringrazio quindi il Collège e in particolare Jean-Claude Milner, suo presidente in quel periodo, per avermi offerto una sede dove esporre pubblicamente le mie considerazioni.

Ringrazio gli uditori del seminario, il cui appoggio collettivo è stato l'unico elemento che ha conferito un senso all'impresa.

Ringrazio Isabelle Vodoz i cui appunti, colti al volo durante le mie improvvisazioni e poi dattiloscritti, hanno costituito la materia prima di questo libretto.

1. Questioni di metodo

21 ottobre 1998

Che cos'è un secolo? Penso alla prefazione scritta da Jean Genet per la sua pièce *I negri*,¹ dove egli ironicamente si chiede: "Ma che cosa è poi un negro?", aggiungendo poi: "E per prima cosa, di che colore sono i negri?". Nello stesso modo anch'io vorrei chiedermi: "Ma, quanti anni sono, un secolo? Cento?". Si impone a questo punto la domanda di Bossuet²: "Che sono cento anni, che sono mille anni, visto che un solo istante basta a cancellarli?". Ci chiederemo quindi quale sia l'istante eccezionale che cancella il xx secolo.

La caduta del muro di Berlino? La sequenza del genoma? L'introduzione dell'euro?

Ammesso che si riesca a costruire il secolo e a porlo quale oggetto di pensiero, potremo davvero considerarlo un oggetto filosofico esposto a quel singolare volere che è il volere speculativo?

Il secolo non è innanzitutto un unità storica?

Lasciamoci tentare da questa padrona del momento, da questo presunto e massiccio supporto di ogni politica: la Storia. Potremmo ragionevolmente affermare, per esempio, che il secolo inizia con la guerra del '14-18 (comprendente la rivoluzione d'Ottobre) e termina con il crollo dell'Urss e la fine della guerra fredda. È il secolo breve (settantacinque anni) fortemente unificato. In una parola, il secolo sovietico, da costruirsi con l'aiuto di due parametri storici e politici perfettamente riconoscibili e perfettamente classici: la guerra e la rivoluzione, intese qui come "mondiali". Un

secolo che, da un lato, si articola attorno a due guerre mondiali; dall'altro, intorno all'origine, allo sviluppo e al crollo dell'impresa detta "comunista" come impresa planetaria.

Altri, invece, ugualmente ossessionati dalla Storia, o da ciò che chiamano "la memoria", calcolano il secolo in maniera completamente diversa. Non ho difficoltà a seguirli. In questo caso il secolo è il luogo di avvenimenti così apocalittici e spaventosi che l'unica categoria capace di riassumerne l'unità è quella di crimine. Crimini del comunismo stalinista e crimini nazisti. Il cuore del secolo diventa allora, Crimine misura di tutti i crimini, lo sterminio degli ebrei d'Europa. Il secolo è un secolo maledetto. I parametri principali secondo i quali pensarlo sono i campi di sterminio, le camere a gas, la tortura, il delitto di stato organizzato. Il numero interviene come qualifica intrinseca, poiché la categoria di crimine legata allo stato designa automaticamente il massacro di massa. Il bilancio del secolo pone immediatamente la questione del conteggio dei morti.³ Da dove nasce questa volontà di contarli? Dal fatto che qui il giudizio etico trova la propria realtà solo nell'eccesso schiacciante del crimine, nel conto a milioni delle vittime. Il computo è il punto dove la dimensione industriale della morte incrocia la necessità del giudizio. Il conteggio è la presunta realtà dell'imperativo morale. L'unione tra questo reale e il crimine di stato ha un nome: questo secolo è il secolo totalitario.

Notiamo che esso è ancora più corto del secolo "comunista". Comincia nel 1917 con Lenin (qualcuno lo farebbe volentieri iniziare nel 1793 con Robespierre,⁴ ma allora diventerebbe troppo lungo), raggiunge il suo culmine, con Stalin nel 1937, con Hitler nel 1942-1945, e termina sostanzialmente nel 1976, con la morte di Mao Zedong. Dura quindi una sessantina d'anni. Ignorando, beninteso, certe sopravvivenze esotiche quali Fidel Castro, o certe risorgenze diaboliche e decentrate quali l'islamismo "fanatico".

Resta comunque possibile, a chi scavalchi freddamente questo secolo breve nel suo furore mortifero trasformandolo o in memoria, o in commemorazione contrita, pensare storicamente la nostra epoca a partire dal suo risultato. Il xx secolo finirebbe così

per diventare il secolo del trionfo del capitalismo e del mercato mondiale. La felice correlazione tra Mercato senza frontiere e Democrazia senza confini finirebbe, sotterrando le patologie del volere scatenato, per affermare il senso del secolo come una pacificazione o come la saggezza della mediocrità. Il secolo proclamerebbe la vittoria dell'economia in tutti i sensi del termine: il Capitale come economia delle passioni irragionevoli del pensiero. È il secolo liberale. Questo secolo, dove il parlamentarismo e il suo supporto aprono la via maestra alle idee minuscole, è il più breve di tutti. Cominciato al massimo dopo gli anni settanta (ultimi anni di esaltazione rivoluzionaria), dura trent'anni. Un secolo monco.

Come impostare tutto ciò in termini filosofici? Che dire, concettualmente, sull'incrocio tra il secolo totalitario, il secolo sovietico e il secolo liberale? Per il momento, ai nostri scopi non risulta utile scegliere un tipo di unità obiettiva o storica (l'epopea comunista, o il male radicale, o la democrazia trionfante...). Il punto, infatti, per noi filosofi, non è ciò che è successo nel secolo, ma ciò che vi si è pensato. Che cosa viene pensato dagli uomini di questo secolo, che non sia soltanto la prosecuzione di un pensiero anteriore? Quali sono i pensieri non trasmessi? Che cosa si è pensato di precedentemente non-pensato, o di impensabile?

Il metodo sarà dunque il seguente: scegliere nella produzione del secolo alcuni documenti, alcune tracce che indichino in che modo il secolo abbia pensato se stesso. E, più precisamente, il modo in cui il secolo ha pensato il proprio pensiero, in cui ha identificato la singolarità pensante del suo rapporto con la storicità del suo pensiero.

Per chiarire questo tipo di metodo, consentitemi di porre una domanda, oggi provocatoria e addirittura proibita: qual era il pensiero dei nazisti? Che cosa pensavano i nazisti? L'abitudine di riferirsi invariabilmente a ciò che i nazisti hanno fatto (lo sterminio degli ebrei d'Europa nelle camere a gas) impedisce l'accesso a ciò che, così facendo, essi pensavano o immaginavano di pensare. Ora, non pensare ciò che pensavano i nazisti impedisce

automaticamente di pensare a ciò che facevano e, conseguentemente, impedisce qualsiasi reale politica di condanna degli effetti del loro fare. Fintanto che il pensiero nazista non è pensato, esso resta tra noi impensato, dunque indistruttibile.

Quando, con una certa leggerezza, si dice che ciò che i nazisti hanno fatto (lo sterminio) appartiene all'ordine dell'impensabile o dell'intrattabile, si dimentica un punto capitale, e cioè che i nazisti l'hanno pensato e trattato con la massima cura e determinazione.

Affermare che il nazismo non è un pensiero o, più generalmente, che la barbarie non pensa, equivale in realtà a una subdola procedura di assoluzione. È una delle forme del "pensiero unico" attuale che, in realtà, è la promozione di una politica unica: la politica è un pensiero, la barbarie non è un pensiero, quindi nessuna politica è barbara. Tale sillogismo mira soltanto a dissimulare la barbarie, peraltro evidente, del capital-parlamentarismo che oggi ci determina. Per uscire da questa dissimulazione occorre sostenere, dentro la testimonianza del secolo e per mezzo di essa, che il nazismo in sé è una politica e un pensiero.

Mi si accuserà di non voler vedere che il nazismo, e anche lo stalinismo, ben più del mercato, sono innanzitutto figure del Male. Secondo me, invece, è proprio identificandoli come pensieri o come politiche che mi fabbrico gli strumenti per giudicarli; mentre voi, ipostatizzando il giudizio, finite per favorirne la ripetizione.

In realtà, l'equazione morale che identifica con il Male l'"impensabile" nazista (o stalinista) è una teologia debole. Siamo infatti gli eredi di una lunga storia, quella dell'identificazione teologica del Male con il non-essere. Se infatti il Male è, se esiste una positività ontologica del Male, ne consegue che Dio ne è il creatore, e quindi il responsabile. Per assolvere Dio, bisogna negare ogni essere al Male. Coloro che affermano che il nazismo non è un pensiero, oppure che (contrariamente alla loro "democrazia") non è una politica, vogliono semplicemente discolpare il pensiero o la politica. Ossia camuffare la segreta e profonda parentela tra il reale

politico del nazismo e quello che, secondo loro, è l'innocenza democratica.

Una delle verità del secolo è che le democrazie alleate contro Hitler si curavano ben poco dello sterminio. Da un punto di vista strategico combattevano l'espansionismo tedesco e non il regime nazista. Da un punto di vista tattico (ritmo delle offensive, obiettivi da bombardare, operazioni di commando ecc.), nessuna delle loro decisioni aveva lo scopo di impedire, o anche solo di limitare, lo sterminio. E ciò considerato che, fin dall'inizio, tali democrazie ne erano perfettamente al corrente.⁵ Oggi stesso le nostre democrazie, così umanitarie quando si tratta di bombardare la Serbia o l'Iraq, restano praticamente indifferenti allo sterminio di milioni di africani per effetto di una malattia, l'Aids, che è possibile controllare e che in Europa e negli Stati Uniti viene controllata, ma contro la quale, per ragioni di economia, di proprietà, di diritti commerciali, di priorità di finanziamenti, di ragioni imperiali perfettamente pensabili e pensate, le medicine vengono fornite solo ai bianchi democratici e non agli africani moribondi. In entrambi i casi, il vero problema del secolo è l'accoppiamento tra le "democrazie" e ciò che, a cose fatte, esse definiscono come Altro da sé, la barbarie di cui sono innocenti. E questa procedura discorsiva di assoluzione l'obiettivo da smantellare. Solo così sarà possibile costruire una qualche verità in proposito.

La logica di tali verità presuppone che si determini sia il loro argomento, sia l'effettiva operazione messa in atto quando si nega questo o quel frammento del reale. Ed è appunto quello che tenteremo di fare riguardo al secolo.

La mia idea è di tenerci il più vicino possibile alle soggettività del secolo. Non a una soggettività generica, ma a quella che si riferisce precisamente al secolo stesso. Lo scopo è di provare a vedere se il sintagma "xx secolo", al di là della semplice numerazione empirica, possieda una qualche pertinenza per il pensiero. Utilizzeremo un metodo di lavoro tutto "dall'interno": qui non si tratta di giudicare il secolo come un dato oggettivo, ma di chiedersi come è stato soggettivato, di cogliere il secolo a partire

dalla sua convocazione immanente, come categoria del secolo in sé. I nostri documenti privilegiati saranno i testi (o i quadri, o le sequenze...) che si richiamano al senso che il secolo ha per gli attori del secolo stesso. O che, mentre il secolo medesimo è in corso o appena iniziato, fanno di "secolo" una delle loro parole d'ordine.

Così facendo, al posto dei giudizi otterremo forse la soluzione di certi problemi. L'inflazione morale contemporanea fa sì che il secolo venga da ogni parte giudicato e condannato. Non che io intenda riabilitarlo: voglio solo pensarlo, e dunque disporne Tessere-pensabile. Il nostro interesse non deve appuntarsi in primo luogo sul "valore" del secolo nei confronti di un Tribunale dei diritti dell'uomo intellettualmente mediocre quanto lo è, giuridicamente e politicamente, il TPI istituito dagli americani. Tentiamo piuttosto di enucleare e di prendere in esame alcuni enigmi.

Concluderò la mia lezione indicandone uno di grandissima portata.

Il xx secolo si apre con un esordio eccezionale che ha per prologo i due grandi decenni tra il 1890 e il 1914. Non esiste ordine di pensiero in cui questi anni non rappresentino un periodo di eccezionale inventiva, di creatività polimorfa paragonabile solo al Rinascimento fiorentino o al secolo di Pericle. E un'epoca prodigiosa di fomento e di rottura. Citiamo qualche punto di riferimento: nel 1898, Mallarmé muore subito dopo aver pubblicato quello che è il manifesto della scrittura contemporanea, Un colpo di dadi mai abolirà il caso. Nel 1905, Einstein inventa la relatività ristretta (a meno che Poincaré non l'abbia preceduto) e la teoria quantistica della luce. Nel 1900, Freud pubblica L'interpretazione dei sogni, dotando la rivoluzione psicoanalitica del suo primo capolavoro sistematico. Sempre a Vienna, nello stesso periodo (1908), Schönberg pone le basi di una musica atonale. Nel 1902, Lenin crea la politica moderna, espressa in Che fare?. Sempre a questo inizio di secolo risalgono gli immensi romanzi di James e di Conrad, è in questo periodo che viene scritto l'essenziale di Alla ricerca del tempo perduto di Proust e che matura l'Ulisse di Joyce.

Iniziata da Frege, con Russell, Hilbert, il giovane Wittgenstein e qualche altro, la logica matematica e la sua scorta, la filosofia del linguaggio, si sviluppano sia sul continente sia negli Stati Uniti. Ma ecco, verso il 1912, Picasso e Braque sconvolgere la logica pittorica. Husserl, nel suo accanimento solitario, espone la descrizione fenomenologica. Nello stesso tempo, geni possenti quali Poincaré e Hilbert, al seguito di Reimann, Dedekind e Cantor, rifondano di sana pianta lo stile delle matematiche. Poco prima della guerra del '14, nel piccolo Portogallo, Fernando Pessoa addossa alla poesia compiti erculei. Lo stesso cinema, da poco inventato, trova in Méliès, Griffith e Chaplin i suoi primi geni. Non la si finirebbe più di enumerare i prodigi di questo breve periodo.

Subito dopo, ecco subentrare una lunga tragedia di cui la guerra del '14-18 determinerà la tonalità: quella dell'utilizzo senza scrupoli del materiale umano. Gli anni trenta possiedono senz'altro un loro spirito, uno spirito tutt'altro che sterile e del quale torneremo a parlare. Si tratta di uno spirito massiccio e violento quanto quello d'inizio secolo era inventivo e sottile. Il senso di questa successione resta un enigma.

O un problema. Poniamoci una domanda: i terribili anni trenta, o quaranta, e anche cinquanta, con le guerre mondiali, le guerre coloniali, le costruzioni politiche opache, i massacri di massa, le imprese gigantesche e precarie, le vittorie dal costo talmente elevato da sembrare sconfitte... tutto ciò ha, o non ha, a che fare con l'esordio, apparentemente così luminoso, creativo e civile, costituito dai primi anni del secolo? Tra questi due spazi di tempo c'è la guerra del '14. Qual è, dunque, il significato di questa guerra? Di che cosa è il risultato, o il simbolo?

Diciamo subito che non si può sperare di risolvere il problema se non si tiene presente che questo periodo prodigioso è anche quello dell'apogeo delle conquiste coloniali, della dominazione europea su tutta, o quasi tutta, la terra. E che quindi in un altrove lontano, ma anche vicino alle anime e in ogni famiglia, imperano già servitù e massacro. Già da prima della guerra del '14 esiste il problema

dell'Africa, data in pasto a quella che alcuni rari testimoni e artisti definiranno una ferocia conquistatrice e benpensante.⁶

Io stesso guardo con spavento il dizionario Larousse del 1932 ereditato dai miei genitori, dove, nella lista universalmente accettata della gerarchia delle razze, il cranio del negro si situa tra quello del gorilla e quello dell'europeo.

Dopo due o tre secoli di deportazione di carne umana a scopo schiavistico, la conquista compie l'impresa di ridurre l'Africa a un orrendo rovescio dello splendore europeo, capitalista e democratico. E non è finita. Nel nero furore degli anni trenta, nella sua indifferenza verso la morte, c'è qualcosa che certo proviene dalla Grande Guerra e dalle trincee, ma anche, come una ricaduta infernale, dalle colonie e dal modo in cui da quelle parti vengono viste le differenze tra gli uomini.

Ammettiamo pure che il nostro secolo sia quello in cui, come diceva Malraux, la politica è diventata tragedia. A che cosa, all'inizio del secolo, nel dorato avvio della Belle Époque, preludeva una simile visione delle cose? In fondo, a partire da un certo momento, il secolo è stato ossessionato dall'idea di cambiare l'uomo, di creare un uomo nuovo. È anche vero che questa idea serpeggia tra i fascismi e i comunismi, che in fondo tutte le statue si assomigliano, da quella del proletario eretta alle soglie del mondo emancipato a quella dell'ariano esemplare e del Sigfrido che distrugge i draghi della decadenza. Creare un uomo nuovo comporta sempre l'obbligo di distruggere quello antico. La discussione, violenta e irriducibile, verte su che cosa sia l'uomo antico. Ma in ogni caso, il progetto è così radicale che, nella sua realizzazione, non si tiene conto della singolarità delle vite umane, considerate materiale grezzo, allo stesso modo che suoni e forme, strappati alla loro armonia tonale o figurativa, non erano, per gli artisti dell'arte moderna, altro che materiali di cui riformulare la destinazione. O allo stesso modo dei segni formali, destituiti di ogni idealizzazione oggettiva, che proiettavano le matematiche verso un compimento meccanizzabile. In questo senso il progetto dell'uomo nuovo è un progetto di rottura e di fondazione che,

nell'ordine della storia e dello stato, sta alla base della stessa tonalità soggettiva delle rotture scientifiche, artistiche e sessuali di inizio secolo. Si può quindi affermare che il secolo è stato fedele alle proprie premesse. Ferocemente fedele.

Il fatto curioso è che oggi queste categorie sono morte: non solo non ci si cura più di creare politicamente un uomo nuovo, ma si chiede a gran voce la conservazione dell'uomo antico, degli animali a rischio di estinzione e del mais di una volta; proprio mentre ci si appresta, per mezzo delle manipolazioni genetiche, a cambiare l'uomo e a modificare la specie. L'unica differenza sta nel fatto che la genetica è profondamente apolitica. Penso addirittura di poter affermare che è stupida, o perlomeno che non è un pensiero, ma al massimo una tecnica. C'è quindi una certa coerenza nel fatto che la condanna del progetto politico prometeico (l'uomo nuovo della società emancipata) coincida con la possibilità tecnica, e in fin dei conti finanziaria, di cambiare la specificità dell'uomo. Si tratta infatti di un cambiamento che non corrisponde ad alcun progetto. Apprendiamo dai giornali che certe cose potranno accadere, che potremo avere cinque zampe o diventare immortali. E questo succederà proprio perché alla base non c'è un progetto. Succederà per l'automatismo stesso delle cose.

Viviamo, insomma, la rivincita di ciò che vi è di più cieco e oggettivo nell'appropriazione economica della tecnica su ciò che vi è di più soggettivo e volontario nella politica. E anche, in un certo senso, la rivincita del problema scientifico sul progetto politico. La scienza, infatti, e qui sta la sua grandezza, ha dei problemi, ma non un progetto. "Cambiare l'uomo in ciò che ha di più profondo"⁷ è stato un progetto rivoluzionario, un progetto indubbiamente sbagliato, ed è divenuto un problema scientifico, o forse soltanto tecnico: in ogni caso, un problema con delle soluzioni. Siamo in grado, o comunque saremo in grado di risolverlo.

È lecito chiedersi a che ci serva l'essere in grado di farlo. Ma per rispondere a questa domanda occorre un progetto.

Un progetto politico, grandioso, epico, violento. Non saranno le brave commissioni di etica a rispondere alla domanda: "Che fare

del fatto che la scienza è capace di creare un uomo nuovo?". E non esistendo un progetto, o finché non vi sarà un progetto, l'unica risposta possibile è quella che tutti sappiamo: il da farsi verrà dettato dal profitto.

Comunque, il secolo sarà stato fino in fondo il secolo dell'avvento di un'altra umanità, di un cambiamento radicale di ciò che è l'uomo. Ed è in questo senso che esso sarà rimasto fedele alle straordinarie rotture mentali dei suoi primi anni. Solo che, a poco a poco, saremo passati dall'ordine del progetto a quello degli automatismi del profitto. Il progetto avrà ucciso su larga scala. Lo avrà fatto, e continuerà a farlo, anche l'automatismo, ma senza che sia possibile indicarne un responsabile. Ammettiamo, per amor di giustizia, che il secolo è stato l'occasione di vasti delitti. Aggiungiamo pure che non è ancora finita, se non per il fatto che ai criminali con nome e cognome subentrano criminali anonimi, quali le società per azioni.

1 negri, come quasi tutti i testi di Genet posteriori ai suoi romanzi iniziali (e dunque posteriori all'enorme *Santo Genet, commediante e martire* di Sartre), è un documento capitale sul secolo per quanto riguarda il dare voce ai rapporti degli occidentali bianchi con quello che potremmo definire il loro inconscio storico nero. Allo stesso modo in cui I paraventi cercano di teatralizzare non gli aneddoti della terrificante guerra coloniale in Algeria, ma ciò che vi si svolge relativamente ai soggetti; tentativo unico nel suo genere eccettuato, beninteso, lo splendido e solitario *Tomheau pour cinq cent mille soldats* di Guyotat, che fa della guerra una sorta di poema materialista, simile al poema di Lucrezio.

Il tentativo letterario di Genet trova compimento in quello che, secondo me, è il suo capolavoro, *Prigioniero d'amore*, stavolta in prosa e non pièce teatrale, che innalza a rango d'eternità un momento cruciale della guerra dei palestinesi contro Israele, e anche con le Pantere nere, un momento di quella perpetua e segreta guerra civile che risponde al nome di Stati Uniti.

2 Dubito che si legga ancora Bossuet e, in particolare, il Sermone sulla morte, da cui è tratta la citazione. Eppure, e qui bisogna rendere giustizia a Philippe Sollers che da lunga data sostiene con ostinazione questa tesi, si tratta di una delle lingue più forti della nostra storia. Per chiunque inoltre si interessi - come supponiamo sia il caso di chi legge questo libro - al bilancio dei secoli, è importante vedere in Bossuet il più coerente difensore di una visione provvidenzialista, e dunque razionale, seppure eccedente le risorse del nostro intelletto, della storia umana.

3 Che il computo dei morti equivalga al bilancio del secolo è quanto sostengono da vent'anni i "nouveaux philosophes", che si sono proposti di asservire e unificare il pensiero delle politiche all'intimazione "morale" più regressiva. La recente pubblicazione del *Libro nero del comunismo* va considerata un'appropriazione storica quanto mai inopportuna di tale regressione. Niente di ciò che, sotto il termine onnicomprensivo di "comunismo", vi viene abordato riguardo a politiche estremamente diverse per ispirazioni e per tappe e che si estendono su settant'anni di storia,

è minimamente intelligibile in questo bilancio contabile. Gli enormi massacri e le inutili perdite di vite umane che di fatto hanno accompagnato alcune di queste politiche restano, a voler seguire i metodi di questo libro apparentemente a esse consacrato, sottratti a qualsivoglia pensiero. Ora, ciò che non è pensato, persiste. Contrariamente a quanto spesso si dice, l'interdizione di una ripetizione viene dal pensiero, non dalla memoria.

4 Nella scia del discorso sull'identità "totalitaria" delle politiche di emancipazione o delle politiche non liberali, alcuni hanno creduto bene di cercarne le radici dalle parti della rivoluzione francese e, in particolare, nel suo episodio centrale giacobino. È così che, a partire dagli ultimi anni settanta, si sono potute leggere ogni genere di sciocchezze su un Robespierre-Stalin e sul genio liberatore dei vandeani contrapposto al "genocidio" provinciale progettato dai repubblicani. È in questo senso che il xx secolo, se la sua essenza è l'abominio totalitario, comincia, per certi estremisti della Restaurazione, dal Comitato di salute pubblica.

5 Per quanto riguarda le informazioni trasmesse agli Alleati sul processo di sterminio e sulle camere a gas, ci si può in particolare riferire al fondamentale libro di Rudolf Vrba e Alan Bestie, *I cannot forgive*, Sidgwick and Jackson, London 1963 (ripubblicato presso Barricade Books, Fort Lee [N.J.] 2002).

Si completerà la lettura con l'articolo di Cécile Winter, *Ce qui a fait que le mot juif est devenu imprononçable*. Questo articolo, tra l'altro, commenta il modo in cui il montaggio del film Shoah di Claude Lanzmann taglia la testimonianza di Rudolf Vrba.

L'opera fondamentale sulle tappe dell'impresa genocida resta quella di Raul Hilberg, *La distruzione degli ebrei d'Europa* (tr. it. a cura di Frediano Sessi, Einaudi, Torino 1999).

Per una visione d'insieme dei problemi posti al pensiero dal bilancio della politica nazista, nonché dal revisionismo fondato sulla negazione dell'esistenza delle camere a gas, ci si può riferire al volume collettaneo a cura di Natacha Michel: *Paroles à la bouche du présent. Le négationnisme: histoire ou politique?* (Al Dante, Marseille 1997).

6 Tra le rare testimonianze di artisti francesi del secolo sulla ferocia della colonizzazione, citiamo evidentemente il Viaggio al Congo di André Gide. Ma anche un'altra piccola cosa, una delle Canzoni del Madagascar di Maurice Ravel che ripete: "Diffidate dei bianchi, o abitanti della riva". Ravel è un uomo che ha rifiutato la Legione d'onore perché il governo francese sosteneva tutte le manovre possibili e immaginabili, in Russia, contro la rivoluzione bolscevica.

7 Nella fase iniziale della rivoluzione culturale, alcuni dirigenti, tra cui Lin Biao, sostennero la parola d'ordine: "Cambiare l'uomo in ciò che ha di più profondo". Si vide ben presto che questo cambiamento delle profondità umane esigeva comunque, in cambio di risultati estremamente aleatori, una dittatura di ferro e regolamenti dei conti di rara violenza. Per cui, in una successiva sequenza, questo parto forzato dell'uomo nuovo fu denunciato come un eccesso "di sinistra". Lo stesso Lin Biao, portato alle stelle nel 1969, nel settembre 1971 perdette la vita in questa inversione di tendenza, liquidato probabilmente dietro le quinte di una riunione di dirigenti. In Cina l'episodio è stato taciuto per ragioni di stato.

2. La Bestia

18 novembre 1998

Una volta adottato il metodo di partire dalle vie e dai modi secondo i quali il secolo si riferisce a se stesso, la poesia del poeta russo Ossip Mandel'stam intitolata *Il secolo* appare un documento esemplare. Tanto più che è stata scritta negli anni venti, subito dopo la guerra del '14 e durante i primi anni del potere bolscevico.

Oggi Mandel'stam viene considerato uno dei massimi poeti del secolo. Non così, evidentemente, durante gli anni di cui ci stiamo occupando. Ma anche allora non si tratta di uno scrittore oscuro. Ha attraversato la frenesia formale delle scuole poetiche dell'anteguerra. A modo suo è anche uomo della guerra e della rivoluzione. Tutto ciò che di violento e di inaudito accade nel suo paese lo tocca e suscita la sua meditazione poetica. Negli anni trenta diventa senza dubbio un artista ribelle al dispotismo stalinista, ma senza immaginare che il suo destino possa compiersi altrove che in Urss e senza mai diventare un vero e proprio oppositore politico. Il suo giudizio è sempre ancorato alla poesia, o al sottile pensiero che la circonda. Viene arrestato una prima volta nel 1934 per aver composto una poesia su Stalin¹ che, più che una critica politica, è una specie di sardonico e amaro avvertimento. Mandel'stam, persona imprudente e ingenuamente fiduciosa nel pensiero, legge la poesia a una dozzina di persone, vale a dire a otto o nove di troppo. Tutti lo credono perduto, ma viene rimesso in libertà dopo un intervento personale del Capo. Si tratta di uno di quegli effetti teatrali che ai despoti piace adottare nei confronti

degli artisti. Stalin telefona in piena notte a Pasternak per chiedergli se Mandel'stam sia veramente un grande poeta di lingua russa. Davanti alla risposta affermativa di Pasternak, la quasi certa deportazione mortale viene commutata in condanna al confino. Ma si tratta solo di un rinvio. Coinvolto nelle grandi purghe del 1937, Mandel'stam morirà in Asia orientale, in cammino verso i campi di concentramento.

La poesia che ora invece prenderemo in esame è molto anteriore: risale al 1923. Nel 1923 regna un'intensa attività intellettuale.² Le sorti dell'Urss sono ancora sospese. Mandel'stam ha la consapevolezza poetica che nel divenire caotico del suo paese entri in gioco qualcosa di fondamentale. Cerca di chiarire a se stesso l'enigma, per lui preoccupante, di quel momento di incertezza e di alti e bassi. Cominciamo con il leggere il poema per intero.

1 Mia età, mia belva, chi potrà
2 guardarti dentro gli occhi
3 e saldare col suo sangue
4 le vertebre di due secoli?
5 Dalla gola delle cose terrestri
6 fiotta sangue fabbriciere.
7 Sulla soglia dei nuovi giorni
8 a tremare è soltanto il parassita.

9 Finché c'è vita deve la creatura
10 portare la propria schiena,
11 vanno, scherzano i flutti
12 con l'invisibile spina dorsale.
13 Tenera infantile cartilagine
14 è l'era neonata della terra.
15 Di nuovo, agnello, hanno immolato
16 l'osso frontale della vita.

17 Per liberare il secolo in catene,

18 per dare inizio al mondo nuovo,
19 bisogna a flauto saldare
20 i segmenti nodosi dei giorni.
21 È il secolo che l'onda
22 di umana angoscia sommuove,
23 all'aureo ritmo del secolo
24 nell'erba la vipera respira.

25 E si gonfieranno ancora le gemme
26 e zampillerà il verde dei germogli.
27 Ma è spezzata la tua spina dorsale,
28 mio stupendo, mio povero secolo!
29 E con un sorriso demente
30 come una belva un tempo flessuosa
31 ti volti indietro, debole e crudele,
32 a contemplare le tue orme.³

1. La figura fondamentale del poema, quella che ne determina il senso, è quella della belva con cui il testo si apre e si chiude. Il secolo, questo secolo appena inaugurato ma che in Russia ha imposto una frattura ben più radicale che altrove, è una bestia. E il poema la radiograferà, riprodurrà l'immagine del suo scheletro, della sua ossatura. All'inizio abbiamo una bestia viva. Alla fine la bestia osserva le proprie tracce. Tra questi due momenti, la questione decisiva è quella dell'ossificazione, della solidità del suo dorso. Che cosa dice tutto questo al filosofo?

La poesia tenta di costruire una visione organica e non meccanica del secolo. Il dovere del pensiero consiste nel soggettivare il secolo come composizione vivente. Ma l'intero poema dimostra che la questione della vita della bestia è alquanto incerta: in che senso, si chiede la poesia, un secolo può essere considerato vivo? Che cos'è la vita del tempo? Il nostro secolo è il secolo della vita o della morte?

Nietzsche in lingua tedesca, Bergson in lingua francese (e, come vuole la nostra tradizione nazionale, con molta più moderazione rispetto al folle di Torino), sono i veri profeti di questo tipo di domande. Essi esigono infatti che di ogni cosa venga prodotta una rappresentazione organica unificata. Si tratta di tagliare i ponti con i modelli meccanici, o termodinamici, proposti dallo scientismo del xx secolo. La principale questione ontologica del xx secolo ai suoi inizi è: che cos'è la vita? La conoscenza deve diventare l'intuizione del valore organico delle cose. Ecco perché la metafora della conoscenza del secolo può essere la tipologia di una bestia. Quanto alla questione normativa, essa si formula nel modo seguente: che cos'è la vera vita? Che cosa significa vivere veramente, vivere una vita adeguata all'intensità organica del vivere? Questa domanda attraversa il secolo in relazione alla questione dell'uomo nuovo, di cui il superuomo di Nietzsche è un'anticipazione. Il pensiero della vita interroga la forza del voler-vivere. Che cosa significa vivere secondo un voler-vivere? E, nella fattispecie del secolo: che cos'è il secolo come organismo, come bestia, come potenza ossificata e vivente? A questo secolo vitale si co-appartiene, si vive per forza della sua stessa vita. Come dice Mandel'stam all'inizio del poema, il secolo in quanto bestia è "bestia mia".

Questa identificazione vitale determina il procedere del poema: dallo sguardo sulla bestia si passa allo sguardo della bestia. Dal faccia a faccia con il secolo si passa al fatto che è il secolo a guardare indietro. Il pensiero poetico del tempo è quello di vedere le cose non solo con i propri occhi, ma anche con l'occhio del secolo stesso. Ci troviamo qui di fronte al sorprendente storicismo di tutta la modernità, storicismo che si insedia fin nel vitalismo del poema.

Il fatto è che Vita e Storia sono due nomi della stessa cosa: il movimento che strappa alla morte, il divenire dell'affermazione.

Qual è, in fin dei conti, questa problematica narrativa e ontologica che ha ossessionato il secolo, e che è quella della vita? A che cosa si oppone? All'idea che la filosofia sia una saggezza personale. No, dice il secolo: almeno fino alla Restaurazione, che

inizia verso il 1980, non esiste una saggezza individuale. Entro i due termini congiunti di Vita e di Storia, il pensiero è sempre in rapporto con qualcosa di più che l'individuo. È in rapporto con una bestialità ben più potente di quella del semplice animale umano. E questo rapporto esige una comprensione organica di ciò che è, comprensione per la quale può anche essere giusto sacrificare l'individuo.

In questo senso, il secolo è quello dell'animale umano in quanto essere parziale trasceso dalla Vita. Che animale è, l'uomo? Qual è il divenire vitale di questo animale? Come può accordarsi in modo più profondo alla Vita o alla Storia? Queste domande spiegano la forza, nel secolo, delle categorie che eccedono la singolarità: la categoria di classe rivoluzionaria, di proletariato, di Partito comunista. Ma anche, riconosciamolo, l'interminabile pesantezza delle questioni razziali.

Il poema non cede a questo genere di trascendenza. Ma lega fermamente il secolo all'immagine delle risorse vitali di una bestia.

2. "Chi potrà guardarti dentro gli occhi...?" La questione del faccia a faccia è la questione eroica del secolo. È possibile guardare negli occhi il tempo storico? Non si tratta soltanto di stare nel tempo della Storia. Guardare in faccia il secolo-bestia esige una capacità soggettiva molto superiore a quella di colui che cammina semplicemente con la propria epoca. L'uomo del secolo deve stare di fronte all'imponenza della Storia, deve sostenere il progetto prometeico di un parallelismo tra il pensiero e la Storia. L'idea hegeliana del xix secolo è quella di affidarsi al movimento della Storia, di "abbandonarsi alla vita dell'oggetto".⁴ L'idea del XX secolo è di confrontarsi con la Storia, di dominarla politicamente. Dalla guerra del '14-18 in poi, infatti, nessuno può fidarsi della Storia al punto di abbandonarsi al presunto progresso del suo movimento.

Soggettivamente, la figura del rapporto con il tempo è divenuta eroica, anche se il marxismo continua a portare avanti, senza farne alcun uso, l'idea di un senso della Storia. Tra il cuore del xix secolo

e l'inizio del "breve xx" (dal 1850 al 1920), si passa dal progressismo storico all'eroismo politico-storico, in quanto si passa (trattandosi di un movimento storico spontaneo) dalla fiducia alla diffidenza. Il progetto dell'uomo nuovo impone l'idea di costringere, di forzare la Storia. Il xx secolo è un secolo volontarista. Diciamo che è il secolo paradossale di uno storicismo volontarista. La Storia è una bestia enorme e possente che ci sopraffà, tuttavia bisogna sostenerne lo sguardo plumbeo e forzarla a servirci.

Il problema del poema, che è anche il problema del secolo, sta nel legame tra il vitalismo e il volontarismo, tra l'evidenza della potenza bestiale del tempo e la norma eroica del faccia a faccia. Come si collegano, nel secolo, la questione della vita e quella del volontarismo? Anche qui Nietzsche risulta profetico, con la sua "volontà di potenza". Nietzsche ha snidato la principale dialettica tra vita e volere. È una grandissima tensione, simboleggiata dal fatto che, nei confronti di quanto è accaduto nel secolo, i principali attori hanno sempre sostenuto che ciò corrispondeva a una necessità vitale, a una costrizione storica e, nello stesso tempo, non poteva essere ottenuto che da una volontà tesa e astratta. Esiste una sorta di incompatibilità tra l'ontologia della vita (a mio avviso omogenea all'ontologia della Storia) e la teoria della discontinuità volontarista. Ma questa incompatibilità costituisce la soggettività operante della bestia-secolo. Come se la continuità vitale realizzasse i propri fini solo nella discontinuità volontarista. Da un punto di vista filosofico, la questione è appunto quella del rapporto tra vita e volontà, che sta al centro del pensiero di Nietzsche. Il superomismo nietzschiano è l'affermazione integrale di tutto, è il Mezzogiorno dionisiaco come puro dispiegamento affermativo della vita. E, nello stesso tempo, in un'angoscia che aumenta a partire dal 1886-1887, Nietzsche comprende che quest'affermazione totale è anche una rottura assoluta e che, secondo la sua stessa espressione, bisogna "spezzare in due la storia del mondo".⁵

È da notare che il fatto di imporre un eroismo della discontinuità alla continuità vitale si risolve, politicamente, nella necessità del terrore. Dietro a tutto ciò giace la questione del

rapporto tra vita e terrore. Il secolo ha sopportato senza tremare il fatto che la vita possa compiere il proprio destino (nonché disegno) positivo solo per mezzo del terrore. Da cui una sorta di reversibilità tra la vita e la morte, come se la morte non fosse che il veicolo della vita. Il poema di Mandel'stam è ossessionato da questa impossibilità di decidere tra la vita e la morte.

3. La grande domanda posta dal poema alla bestia-secolo riguarda la sua spina dorsale. Qual è la sua ossatura? Che cosa la tiene insieme? Vertebre, cartilagini, sincipite... E la questione della consistenza del secolo, punto molto sensibile nella metaforica di Mandel'stam e che occupa ampio spazio anche in un'altra superba poesia dedicata al tempo e al soggetto del tempo: quella intitolata Trovando un ferro di cavallo. Su questa ossatura della bestia, su questa consistenza del tempo storico, Mandel'stam dice tre cose in apparenza contraddittorie:

a) L'ossatura è pesante, opprimente, nodosa (w. 3-4, 20). In filigrana, la radiografia rivela un'essenziale pesantezza. La bestia, un tempo agile (v. 30), adesso non lo è più. Nel 1923 si esce dalla carneficina del '14-18 e, in Russia, dalla guerra civile e dal comunismo di guerra. L'essenza del secolo-bestia è la vita, ma una vita che sputa sangue e morte.

b) Al contrario: l'ossatura è di una fragilità estrema (w. 13-14), qualcosa non si è ancora sedimentato, la bestia è in stato infantile, nell'atto nascente.

c) E infine: questa spina dorsale è già rotta (v. 27). Prima ancora di cominciare, il secolo ha già la schiena spezzata.

Interpretiamo questi enunciati contraddittori come una descrizione soggettiva del secolo. Inizia nella pesantezza e nel sangue, e subito ci schiaccia sotto il suo peso funebre. Ma, essendo soltanto ai suoi inizi, in esso vi è qualcosa di indeterminato, una fragile e nascente promessa. E tuttavia ha già qualcosa di rotto, di discontinuo, di incapace di resistere.

Il poema può anche dire tutte queste cose insieme, senza essere costretto alla dialettica. Qui non si tratta di un enunciato obiettivo,

ma di un montaggio mentale il cui nome è "secolo". In effetti, ben al di là di Mandel'stam, questo secolo è ossessionato dal suo proprio orrore. È un secolo consapevole di essere sanguinoso, soprattutto dopo la guerra del '14, che è stata un trauma inaudito. La guerra del '14 è stata vissuta come qualcosa di diverso da una guerra - l'espressione "carneficina" fa da subito la sua comparsa. "Carneficina" significa macello, puro e semplice consumo di vite umane a milioni. Ma è altrettanto vero che il secolo pensa se stesso come l'inizio di un'età nuova, un'infanzia della vera umanità, una promessa. Persino gli sterminatori si sono presentati all'insegna della promessa e dell'inizio. Hanno promesso l'età dell'oro, la pace millenaria.

Il fatto è che la soggettività del secolo organizza in modo del tutto nuovo il rapporto tra la fine e l'inizio. Il poema di Mandel'stam contrappone queste due idee:

Per liberare il secolo in catene,
per dare inizio al mondo nuovo [...].

Il secolo è nello stesso tempo prigioniero e giorno nuovo, dinosauro condannato e giovane bestia nascente.

Resta da leggere il senso della frattura, della schiena spezzata:

Ma è spezzata la tua spina dorsale,
mio stupendo, mio povero secolo!

È un'idea che ha attraversato il secolo da cima a fondo: quella che la sua chance sia ormai passata. Che non gli resti altra possibilità all'infuori di una penosa riparazione della propria impotenza. Proprio perché è vitalista, il secolo interroga la propria vitalità e spesso ne dubita. Proprio perché è volontarista, il secolo misura le insufficienze della sua volontà. Si prefigge obiettivi talmente grandiosi da convincersi automaticamente di non poterli raggiungere. A quel punto si domanda se la vera grandezza non sia già alle sue spalle. Tende a guardarsi indietro, la nostalgia lo

assedia da tutte le parti. Quando il secolo crede di aver perduto la sua energia, rappresenta se stesso come una promessa non mantenuta.

Vitalismo (la bestia possente), volontarismo (farle fronte), nostalgia (tutto è ormai passato, non ce più energia): non sono contraddizioni, ma ciò che, nel 1923, il poema descrive come soggettività del "secolo breve" ai suoi inizi. L'ossatura nodosa, la cartilagine infantile e la vertebra spezzata designano un secolo di volta in volta condannato, esaltato, rimpianto.

4. Ma, guardandoci indietro, vediamo il xix secolo e a quel punto ci poniamo una domanda fatidica, una domanda particolarmente centrale nell'identificazione del secolo: il suo rapporto con il secolo precedente. Ci si chiede:

Chi potrà [...] saldare col suo sangue
le vertebre di due secoli?

"Saldare col sangue" suona chiaro quando si pensi che il margine tra i due secoli è rappresentato dalla guerra e dal massacro. Ma qual è il vero senso di questo rapporto? Si tratta di una domanda assolutamente fondamentale per il xx secolo. Si può dire che il senso del xx secolo sia determinato dal modo in cui si intende il suo legame con il xix. Due sono, innanzitutto, i legami possibili, entrambi fortemente presenti negli enunciati sul secolo.

a) La finalità ideale: il xx secolo adempie le promesse del xix. Ciò che il xix ha pensato, il xx lo realizza. Per esempio la rivoluzione, quella sognata dagli utopisti e dai primi marxisti. In termini lacaniani, possiamo esprimere la cosa in due modi: sia che il xx secolo è il reale di ciò di cui il xix è stato l'immaginario; sia che esso è il reale di ciò di cui il xix è stato il simbolico (ciò di cui ha fatto dottrina, che ha pensato e organizzato).

b) La discontinuità negativa: il xx secolo rinuncia a tutto ciò che il xix (età dell'oro) prometteva. Il xx secolo è un incubo, la barbarie di una civiltà crollata.

Nel primo caso, il punto cruciale è che si è portati ad accettare un certo orrore del reale. Si è spesso detto che la barbarie del xx secolo nasceva dal fatto che i suoi attori, rivoluzionari o fascisti, accettavano l'orrore in nome della promessa, in nome dei "domani che cantano". Personalmente sono invece convinto che ad affascinare i militanti di questo secolo sia stato il reale. In effetti c'è un'esaltazione del reale fin nel suo orrore. Gli attori non erano affatto dei poveri di spirito manipolati da illusioni. Pensate alla resistenza, all'esperienza e persino al disincanto di un agente della III Internazionale! Durante la guerra di Spagna, il delegato comunista russo delle Brigate internazionali che viene improvvisamente richiamato a Mosca, sa benissimo che è per essere arrestato e giustiziato: è noto ormai da tempo che Stalin, il quale non gradisce che la gente sperimenti alcunché fuori del suo controllo, ha cominciato a liquidare praticamente tutti gli anziani di Spagna. Si dà forse alla fuga, si difende, si inalbera? Niente affatto. I delegati che si trovano in questa situazione passano la notte a ubriacarsi e l'indomani mattina partono per Mosca. Ci diranno che è l'effetto delle illusioni, delle promesse e dei mattini che cantano? No, il fatto è che per loro il reale comporta questa dimensione: l'orrore ne è soltanto un aspetto e la morte ne fa parte.

Lacan ha visto perfettamente che l'esperienza del reale è sempre in parte un'esperienza dell'orrore. La vera questione non è affatto quella dell'immaginario, ma quella di sapere che cosa, in queste sperimentazioni radicali, facesse funzione di reale. Non certo, comunque, la promessa di giorni migliori. Del resto, sono convinto che le molle soggettive dell'azione, del coraggio e anche della rassegnazione stiano tutte nel presente. Chi ha mai fatto qualcosa in nome di un futuro imprecisato?

5. L'importanza della terza strofa deriva dal fatto di accordare un ruolo decisivo al poema e al poeta. In sostanza ci viene detto che, se si vuol dare inizio a un mondo nuovo, bisogna che il "flauto" (l'arte) unisca i ginocchi dei giorni, unifichi il corpo del tempo.

Troviamo qui un altro tema ossessivo del secolo: qual è la (unzione dell'arte, qual è la misura comune tra l'arte e il secolo? Una domanda che, come sapete, ha già ossessionato il XIX e che risulta da una tensione tra lo storicismo e l'assolutezza estetica. Per tutta una parte del XIX secolo è esistita la funzione del poeta-guida, quando l'assoluto dell'arte orientava i popoli nel tempo. Ne sono stati archetipi Hugo per la Francia e Whitman per gli Stati Uniti. Una figura d'avanguardia nel senso letterale del termine: colui che va avanti, figura legata al risveglio dei popoli, al progresso, alla liberazione, al sorgere delle energie.

Ma, già obsoleto alla fine del XIX, nel XX l'immaginario del poeta-guida è completamente distrutto. Sulla scia di Mallarmé, il XX secolo crea un'altra figura, quella del poeta come eccezione segreta che agisce, che pone in serbo il pensiero perduto. Il poeta è il protettore, nel linguaggio, di un'apertura dimenticata; è, come dice Heidegger, il "guardiano dell'Aperto".⁶ Il poeta, ignorato, monta la guardia contro lo smarrimento. Siamo pur sempre nell'ossessione del reale, in quanto il poeta garantisce che il linguaggio conservi il potere di nominarlo. La sua è un'azione ristretta, funzione di altissimo livello.

Nella nostra strofa 3 si vede chiaramente come, nel secolo, l'arte abbia la funzione di unire. Non si tratta di un'unità massiccia, ma di una fraternità intima, di una mano che stringe un'altra mano, di un ginocchio che tocca un altro ginocchio. Se ci riesce, ci preserverà da tre drammi.

a) Quello della pesantezza e della chiusura. È il principio della libertà del poema, l'unico capace di strappare il secolo alla sua prigione, che è poi il secolo stesso. Il poema ha il potere di strappare il secolo al secolo.

b) Quello della passività e della tristezza umana. Senza l'unità prescritta dal poema, si viene sballottati dall'onda della tristezza. Si pone così il principio di gioia del poema, un principio attivo.

c) Quello del tradimento, della ferita in agguato, del veleno. Il secolo, sotto la formula del serpente (così insistentemente elaborata da Valéry⁷), è anche la tentazione del peccato assoluto, di

abbandonarsi senza resistere al reale del tempo. "L'aureo ritmo" significa essere tentati dal secolo stesso, dalla sua cadenza, e dunque acconsentire senza mediazione alla violenza, alla passione del reale.

Contro tutto ciò non c'è che il flauto dell'arte. Si tratta senza dubbio del principio di coraggio insito in ogni impresa del pensiero: essere del proprio tempo attraverso un modo inaudito di non esserlo. Per parlare come Nietzsche, avere il coraggio di essere intempestivo. Ogni vera poesia è una "considerazione intempestiva".

In fondo, fin dal 1923 Mandel'stam ci dice che, di fronte alle violenze del secolo e senza mai tirarsi indietro, il poema rimane in attesa. Non è né devoto al tempo, né la promessa di un futuro, né pura nostalgia. Il poema si mantiene nell'attesa in quanto tale e crea una soggettività dell'attesa come accoglienza. Pur dicendo che la primavera ritornerà, che "zampillerà il verde dei germogli", dice anche che restiamo un secolo spezzato, in ginocchio, che tenta di resistere all'onda della tristezza umana.

Questo è stato il secolo di una poetica dell'attesa, di una poetica della soglia. La soglia non verrà oltrepassata, ma l'averla mantenuta conferirà potenza alla poesia.

Vorrei terminare la lezione presentando tre enunciazioni estremamente diverse del medesimo tema: quelle di André Breton, Heidegger e Yves Bonnefoy.

a) ANDRÉ BRETON, L'amour fou (1937)

Nel secolo, il 1937 non è un anno qualunque. È un anno metonimico dove si dispone qualcosa di essenziale. È un concentrato assoluto, presentato nella sua essenza, nell'eccesso della sua essenza, del terrore stalinista. È infatti l'anno di ciò che è stato definito "il grande terrore". Le cose cominciano ad andare male nella guerra di Spagna, che è un concentrato in miniatura dell'intero secolo, in quanto vi sono presenti tutti gli attori (comunisti, fascisti, operai internazionalisti, contadini ribelli,

mercenari, truppe coloniali, stati fascisti, "democrazie" ecc.). È l'anno in cui la Germania nazista si accinge irreversibilmente alla preparazione della guerra totale. È anche quello della grande svolta in Cina. Quanto alla Francia, nel 1937 diventa chiaro che il Fronte popolare è fallito. Non dimentichiamo che i deputati del 1937 sono quelli che, due anni più tardi, voteranno i pieni poteri a Pétain.

E anche l'anno della mia nascita.

Che cosa ci racconta André Breton nel 1937? Una variante forte della poetica dell'attesa, quella di colui che veglia. Citiamo l'inizio del terzo capitolo di *L'amour fou*:

[Al culmine della scoperta, dall'istante in cui, per i primi navigatori, fu in vista una nuova terra, a quello in cui approdarono; dall'istante in cui uno scienziato poté convincersi di avere assistito a un dato fenomeno fino a lui ignoto a quello in cui cominciò a valutare la portata della sua osservazione - abolito ogni senso della durata, nell'ebbrezza della chance - un sottilissimo pennello di fuoco lascia sprigionare o completa come nient'altro il senso della vita.]

È alla riproduzione di questo particolare stato dello spirito che il surrealismo ha sempre aspirato, disdegnando in ultima analisi la preda e l'ombra in favore di ciò che non è già più l'ombra e non è ancora la preda: l'ombra e la preda fuse in un unico lampo. Si tratta di non lasciare, dietro di sé, che i sentieri del desiderio si aggrovigolino. Per scongiurare ciò, nell'arte, nelle scienze, non c'è risorsa migliore che questa volontà di applicazioni, di bottino, di raccolta. Al diavolo ogni prigionia, fosse anche in nome dell'utilità universale, fosse anche nei giardini di pietre preziose di Montezuma! Ancora oggi, se mi aspetto qualcosa è soltanto dalla mia disponibilità, da questa sete di vagare incontro a tutto; e sono certo che essa mi mantiene in comunicazione misteriosa con gli altri esseri disponibili, come se fossimo chiamati da un momento all'altro a riunirci. Mi piacerebbe che la mia vita non lasciasse dietro di sé altro mormorio che una canzone di veglia, di una canzone per ingannare l'attesa. Indipendentemente da ciò che sopraggiunge, o non sopraggiunge, l'attesa è in sé meravigliosa.⁸

La figura di colui che veglia è una delle grandi figure artistiche del secolo. La vedetta è colui per il quale non esiste altro che l'intensità dell'agguato, e dunque colui per il quale l'ombra e la

preda si fondono in un unico lampo. La tesi della veglia, o dell'attesa, è che non si può conservare il reale altro che restando indifferenti a ciò che sopraggiunge o non sopraggiunge. E una delle principali tesi del secolo: l'attesa è una virtù cardinale perché è la sola forma esistente di indifferenza intensa.

B) HEIDEGGER

Riporto un estratto di Poeticamente abita l'uomo da Saggi e discorsi (1951):

La frase: l'uomo abita in quanto coltiva-costruisce, ha ora ricevuto il suo senso autentico. L'uomo non abita in quanto si limita a organizzare il proprio soggiorno sulla terra sotto il cielo, prendendosi cura, come contadino, di ciò che cresce, e insieme erigendo edifici. Un tal coltivare-costruire è possibile all'uomo solo se egli già costruisce nel senso del poetante prender-misure. L'autentico coltivare-costruire accade in quanto vi sono dei poeti, uomini che prendono la misura per l'architettura, per la disposizione strutturata dell'abitare.⁹

C'è qui un disprezzo poetico per tutto ciò che è installazione, raccolta, preda, che si ritrova in tutta la poetica del secolo. Si tratta di mantenere l'attesa, la vigilanza pura.

Tutto è rinviato a una condizione preliminare, a una misurazione che finisce sempre per porsi nella figura della veglia e della vigilanza. Il poetico in quanto tale sta nel tenersi sulla soglia, in una reversibilità tra l'oltrepassarla e il non oltrepassarla. Nel poter guardare sia indietro che in avanti. Il secolo dei poeti è il secolo-soglia, senza superamento di sorta.

È quello che dice l'ultima strofa di Mandel'stam. C'è, sì, Lin rinnovamento: tutto tornerà a fiorire e a rinascere, però c'è anche la frattura, la pietra rotta della soglia da cui nasce lo sguardo all'indietro, l'ossessione delle tracce. Davanti c'è una promessa che non può venir mantenuta (il che, tra parentesi, è la definizione della donna per Claudel¹⁰), dietro non ci sono che le nostre tracce. Il secolo ha visto poeticamente se stesso sia come impossibilità di

andare oltre, sia come il tracciato che vi conduce, a metà tra la traccia e la destinazione.

c) YVES BONNEFOY, *Là dove la terra finisce*, in *Quel che fu senza luce* (1987):

Poiché è al cader della notte che s'alza in volo l'uccello di Minerva, ora è il momento di parlare di voi, sentieri che vi cancellate da questa terra ferita.

Siete stati l'evidenza, ora non siete che l'enigma. Inscrivevate il tempo nell'eternità, ora siete soltanto passato, là dove la terra finisce, là, dinanzi a noi, come un ripido bordo di scogliera."

Come vedete, Yves Bonnefoy dice pressappoco la stessa cosa di Mandel'stam. Il secolo è il transito, la mobilità della soglia, ma mai il suo superamento. Bonnefoy, del resto, ha scritto un'altra raccolta, intitolata *Nell'insidia della soglia*. Siamo tra un sentiero che scompare (cfr. Heidegger, *Holzwege*, tradotto con *Sentieri interrotti*) e una terra che finisce. Il poeta medita tra l'uno e l'altra.

A oltre mezzo secolo di distanza, troviamo la stessa figura, quella del poeta posto a metà tra la traccia che svanisce e il sentimento di un mondo compiuto. Non si può entrare da nessuna parte. Che cosa è accaduto perché si abbia questa mobilità della soglia? Il poema è la sottile lama tra traccia e compimento.

Soggettivamente, ci dice Mandel'stam, noi siamo sulla soglia con un "sorriso insensato". "Sorriso" perché si sta sulla soglia; "insensato" perché, se la soglia è invalicabile, è inutile sorridere. Si va dalla vita, dalla speranza (sorriso), all'assenza di senso del reale (insensato). Non è forse questa la massima soggettiva del secolo?

1 Ecco i versi su Stalin:

Viviamo senza più fiutare sotto di noi il paese,
a dieci passi le nostre voci sono già bell'e sparse,
e dovunque ci sia spazio per una conversazioncina
eccoli ad evocarti il montanaro del Cremlino.
Le sue tozze dita come vermi sono grasse
e sono esatte le sue parole come i pesi d'un ginnasta.
Se la ridono i suoi occhiacci da blatta,
e i suoi gambali scoccano neri lampi.
Ha intorno una marmaglia di gerarchi dal collo sottile
i servigi di mezzi uomini lo mandano in visibilio.
Chi zirla, chi miagola, chi fa il piagnucolone;
lui, lui solo mazzapicchia e rifila spintoni.

[Tr. it. in O. Mandel'stam, Cinquanta poesie, a cura di Remo Faccani, Einaudi, Torino 1998.]

Non è senza interesse paragonare questa poesia russa degli anni trenta a una poesia francese del 1949, firmata Paul Eluard, di cui riporto qui alcuni frammenti:

*Et Staline dissipe aujourd'hui le malheur
La confiance est le fruit de son cerveau d'amour
La grappe raisonnable tant elle est parfaite*

*Grâce à lui nous vivons sans connaitre d'automne
L'horizon de Statine est toujours renaissant
Nous vivons sans douter et mime au fond de l'ombre
Nous produisons la vie et réglons l'avenir
Il n'y a pas pour nous de jour sans lendemain
D'aurore sans midi de fraîcheur sans chaleur [...]*

*Car la vie et les hommes ont élu Staline
Pour figurer sur terre leur espoir sans bornes*

E Stalin dissipa oggi l'infelicità
La fiducia è il frutto del suo cervello d'amore
Il grappolo ragionevole da quanto è perfetto

Grazie a lui viviamo senza conoscere l'autunno
L'orizzonte di Stalin è sempre rinascente
Viviamo senza dubitare e anche in fondo all'ombra
Produciamo la vita e regoliamo l'avvenire
Non c'è per noi un giorno senza indomani
Un'aurora senza mezzodì o freschezza senza calore [...]

Poiché la vita e gli uomini hanno eletto Stalin
Per rappresentare in terra la loro speranza senza confini.

Pensare la soggettività del secolo come la sottospecie staliniana di un genere chiamato "comunismo" significa insomma pensare lo scarto tra questi due testi, senza per questo dire che Mandel'stam aveva ragione ed Eluard torto, il che, per certe considerazioni evidenti, non produce oltretutto alcun effetto di pensiero. E più interessante considerare, chiara e tonda, la verità dell'enunciato dell'ex surrealista Eluard, e cioè che il nome "Stalin" indicava effettivamente per milioni di proletari e di intellettuali la possibilità di vivere "senza conoscere l'autunno" e soprattutto quella di "produrre la vita" senza "provare dubbi".

2 Le memorie della moglie di Mandel'stam, Nadezda (Le mie memorie, tr. it. di Serena Vitale, Garzanti, Milano 1972), sono un documento estremamente interessante sulla vita dell'intelligenza sotto il potere sovietico e sulle tappe che, dall'attivismo degli anni venti, portano ai timori, ai silenzi e alle "sparizioni" degli anni trenta. Vi si apprende, per esempio, che Ezov, il grande organizzatore del terrore del 1937, durante il quale ci furono decine di migliaia di fucilati e centinaia di migliaia di deportati, era in realtà un intellettuale raffinato, ben noto nell'ambiente dei poeti e degli scrittori. In linea generale, la passione di confrontarsi al "nocciolo duro" dell'azione conduceva numerosi membri

dell'intelligenza verso funzioni poliziesche o servizi segreti. Cosa cui si assisterà anche in Inghilterra, dove il "comunismo" degli intellettuali di Cambridge si manifesterà principalmente nella loro attitudine allo spionaggio e all'infiltrazione. Possiamo considerare tali tragitti come varianti perverse della passione per il reale.

3 O. Mandel'stam, *Il secolo*, tr. it. di Serena Vitali, in *Poesie 1921-1925*, Guanda, Parma 1976. [N.d.T.]

4 È importante leggere, o rileggere, la prefazione della *Fenomenologia dello spirito*, senza dubbio uno dei testi speculativi del xix secolo che ha avuto più forte risonanza nel xx. Si può anche dire che questo testo, intempestivo all'epoca, è divenuto perfettamente pertinente verso il 1930.

5 Ho commentato con sufficiente precisione questa formula nella trascrizione delle conferenze del Perroquet, intitolata per l'appunto: *Casser en deux l'histoire du monde?*.

6 i testi di Heidegger sulla poesia abbondano. Non c'è dubbio che i più equivoci siano anche i più significativi per quanto riguarda ciò che cerchiamo in questa sede: le punte estreme del secolo. In questo caso ci riferiremo ai suoi *Commenti alla poesia di Hölderlin* (in *La poesia di Hölderlin*, a cura di Leonardo Amoroso, Adelphi, Milano 1988).

7 Dall'Abbozzo di un serpente alla Giovane Parca si può ben dire che il serpente sia uno degli animali di Valéry, così come, assieme all'aquila, è uno degli animali di Zarathustra. Valéry, per quanto riguarda il secolo, non è affatto un pensatore che possa lasciarci indifferenti. Nella sua emblematica, il serpente designa il morso della conoscenza, il risveglio alla coscienza lucida di se stessi. Notiamo che anche Valéry, a modo suo, pone la grande domanda di cui qui ci occupiamo: come garantire il nostro accesso al reale? Nel suo poema più compiuto, *Il cimitero marino*, Valéry conclude, nel più puro stile vitalista del secolo, che il reale è sempre uno strapparsi alla riflessione, un'oscillazione nell'immediato e nell'istante, un'epifania del corpo:

No, no!... Su in piedi! Nell'età veniente!
Spezza, mio corpo, quest'astratta mente!
Bevi, mio petto, il buon vento sorgivo!
Una freschezza di marina essenza
L'anima mi rida [...] salsa potenza!
Si corra all'onda, da balzarne vivo!

[Il cimitero marmo, tr. it. di Oreste Macrì, Le lettere, Firenze 1989.]

8 A. Breton, *L'amour fou*, tr. it. di Ferdinando Albertazzi, Einaudi, Torino 1974, pp. 28-29. [N.d.T.]

9 M. Heidegger, *Saggi e discorsi*, a cura di Gianni Vattimo, Mursia, Milano 1976, pp. 135-136. [N.d.T.]

10 Vedi l'eroina della pièce di Claudel, *La città*, che nel terzo atto dichiara: "Io sono la promessa che non può venir mantenuta". È quanto mai interessante immergersi in Claudel e paragonarlo a Brecht, che lo ammirava molto. Anche Claudel, sotto la copertura di una sorta di cattolicesimo denso e quasi medievale, giunge alla convinzione che ciò che dispone del reale non è mai la conoscenza sapiente o la moralità corrente. Che occorre un incontro sradicante e definitivo, nonché l'assoluta ostinazione di seguire gli effetti di tale incontro. Anche lui pensa che l'individuo non è mai altro che il fragile segno di forze e di conflitti che, proprio perché lo superano, gli permettono di accedere alla grandezza di un'intima trascendenza. Anche lui considera l'umanismo (ai suoi occhi un orrore protestante) e il liberalismo (idem) come miserie da condannare.

11 Y. Bonnefoy, *Quel che fu senza luce*, tr. it. di Davide Bracaglia, Einaudi, Torino 2001. [N.d.T.]

3. Il non-riconciliato

6 gennaio 1999

Come definire gli ultimi vent'anni del secolo, se non come la seconda Restaurazione? Constatiamo, in ogni caso, che questi anni sono ossessionati dal numero. Dato che una restaurazione altro non è se non un momento della Storia che dichiara impossibili e abominevoli le rivoluzioni, nonché naturale quanto eccellente la superiorità dei ricchi, è comprensibile che essa adori il numero, che è anzitutto il numero degli scudi, dei dollari o degli euro. La vastità di tale adorazione è percepibile negli immensi romanzi di Balzac, il grande artista della prima Restaurazione, quella successiva alla rivoluzione francese del 1792-1794.

Ma, in senso più profondo, ogni restaurazione ha orrore del pensiero e non ama che le opinioni, in particolare l'opinione dominante, riassunta una volta per tutte nell'imperativo di Guizot: "Arricchitevi!". Il reale, correlato obbligato del pensiero, viene (non senza buone ragioni) considerato dagli ideologi delle restaurazioni come qualcosa di sempre pronto a sfociare nell'iconoclastia politica, quindi nel Terrore. Una restaurazione è innanzitutto un'asserzione circa il reale, nel senso che è preferibile non averci nulla a che fare.

Se il numero (sondaggi, conti, indici d'ascolto, bilanci, crediti, rialzi in Borsa, tirature, stipendi dei dirigenti, stock- options ecc.) è il feticcio dei nostri tempi, è perché là dove viene a mancare il reale si insedia il numero cieco.

Il fatto che sia cieco denota il numero cattivo, nel senso in cui Hegel parla del cattivo infinito. La distinzione tra numero come forma dell'essere e numero come tappabuchi della mancanza del reale è per me talmente importante che le ho dedicato addirittura un libro.¹ Accontentiamoci qui di un controesempio: Mallarmé è un pensatore del numero sotto le specie del Colpo di dadi. Ma per Mallarmé il numero è tutto fuorché materia di opinioni. È "l'unico numero che non può essere altro che quello", il momento in cui il caso si raprende, tramite il lancio di dadi, in necessità. C'è un'articolazione indissolubile tra il caso, che un lancio di dadi non abolisce, e la necessità numerica. Il numero è la cifra del concetto. È per questo, conclude Mallarmé, che "ogni pensiero emette un lancio di dadi".

Oggi, il numero è il numero del numerabile indefinito. Al contrario di quello di Mallarmé, il numero della Restaurazione ha la caratteristica di poter essere senza inconvenienti qualsiasi altro numero. La sua essenza è la variabilità arbitraria. È il numero fluttuante. È sullo sfondo di questo numero che ci sono i rischi della Borsa.

La traiettoria che va dal numero di Mallarmé al numero del sondaggio è quella che trasforma la cifra del concetto in variazione indifferente.

Perché questo preambolo? Per introdurre, appunto, un preambolo completamente separato da ciò che verrà dopo. Anch'io, in piena Restaurazione, tiro fuori i miei numeri. Li ricavo da alcuni giornali seri² che a loro volta li ricavano da rapporti ufficiali ancora più seri.

Si possono intendere soprattutto a partire da due temi di cui queste lezioni sul secolo indicano, se non altro, la linea principale:

a) Il legame oscuro, quasi ontologico, che unisce l'Europa soddisfatta e l'Africa crocifissa. L'Africa come il nerume prodotto dalla liscivia morale del bianco.

b) La questione di ciò che viene nuovamente chiamato, come nei migliori momenti delle dittature borghesi, "l'utopia egalitaria".

Ecco dunque, il più sinteticamente possibile, le mie cifre del giorno:

1. Oggi in Europa ci sono circa 500.000 persone contagiate dall'Aids. Con la triterapia, la mortalità è in caduta libera. La grande maggioranza di queste 500.000 persone vivrà, a costo di una cura pesante e cronica.

In Africa ci sono 22 milioni di persone contagiate dall'Aids. Le medicine sono praticamente assenti. La stragrande maggioranza della popolazione, ivi compresi, in certi paesi, 1 bambino su 4, o forse 1 su 3, morirà.

La distribuzione a tutti i malati africani delle medicine necessarie è perfettamente possibile. E sufficiente che i paesi che ne hanno i mezzi industriali decidano di fabbricare dei farmaci generici e li forniscano alle popolazioni interessate. Uno sforzo finanziario minimo, molto inferiore al costo delle spedizioni militari "umanitarie".

Un governo che non decide di agire in questo senso, decide di essere corresponsabile della morte di varie decine di milioni di esseri umani.

2. Le 3 persone più ricche del mondo possiedono una fortuna totale superiore al prodotto interno lordo complessivo dei 48 paesi più poveri del mondo.

3. Supponendo di voler dare alla popolazione totale del globo un accesso quantificabile al cibo equivalente a 2700 calorie al giorno, l'accesso all'acqua potabile e l'accesso alle risorse sanitarie di base, la spesa equivarrà più o meno alla cifra che gli abitanti dell'Europa e degli Stati Uniti consacrano annualmente all'acquisto di profumi.

4. Si prendano il 20% più povero e il 20% più ricco della popolazione mondiale. Nel 1960, la fascia superiore godeva di un reddito 30 volte superiore a quello della fascia inferiore. Nel 1995, il reddito è diventato superiore di 82 volte.

5. In 70 paesi del mondo (corrispondenti al 40% dei paesi del mondo), il reddito pro capite è inferiore a ciò che era 20 anni fa, a parità di potere d'acquisto.

La mia ouverture finisce qui.

Oggi partiamo dalla strofa 2 della poesia di Mandelstam che ci ha fatto da supporto l'ultima volta. Vi si parla dell'inizio del secolo come del luogo di sacrificio:

Tenera infantile cartilagine
è l'era neonata della terra.
Di nuovo, agnello, hanno immolato
l'osso frontale della vita.

Appare evidente una metafora cristiana: quella di un legame tra, da una parte, la novità, l'annuncio e la promessa; e dall'altra, la morte dell'innocente e il sacrificio. Non dimentichiamo la persistenza, e perfino il rinnovamento del pensiero cristiano nel secolo. L'anticristo Nietzsche ha suscitato il suo anti-anticristo. Negli anni venti e trenta c'è stata una moda cristiana e, da Claudel a Pasolini, passando per Mandelstam, ci sono stati dei grandi poeti cristiani o in dialettica serrata con il cristianesimo. C'è stata una persistenza della filosofia cristiana, un assorbimento quasi integrale della fenomenologia da parte del moralismo cristiano.³ C'è stato perfino l'ampio sviluppo di una psicoanalisi cristiana, il che comunque indica che il corpo religioso ha una sensibilità di bronzo quando si tratta di digerire veleni.

Una tesi essenziale del cristianesimo affermato, del cristianesimo divenuto potenza di stato, è che il mondo nuovo nasce sotto il segno del supplizio e della morte dell'innocente. La nuova alleanza tra Dio e gli uomini, incarnata dal Figlio, comincia con la crocifissione. Come risollevarsi da un simile inizio? Come superare la violenza assoluta dell'inizio? Si tratta da sempre di uno dei grandi problemi del cristianesimo ufficiale. Si è trattato comunque di un problema degli inizi del xx secolo dovuto alla guerra del '14, alla rivoluzione del '17 e alle innominabili pratiche del colonialismo che facevano da sfondo. Il punto è quello di sapere come accordare le atrocità dell'inizio con la promessa di un uomo nuovo. Da quale orrore è pervasa la promessa? Come risollevare il sacrificio inaugurale?

Di fronte a questo tipo di problema il pensiero si è sempre orientato in due modi.

Primo orientamento: poiché è così che sono iniziate le cose, vuol dire che ci troviamo nel tempo della morte, nel tempo della fine. È ciò che hanno pensato i primi cristiani: poiché il Cristo era morto, la fine del mondo era imminente. Subito dopo la guerra del '14-18, l'idea dominante, soprattutto in Francia, era che una simile carneficina non poteva sfociare che nella fine delle guerre, nella pace definitiva. La cosa fu sintetizzata dalla parola d'ordine "pace a ogni costo" e nell'estrema potenza della corrente pacifista. Ciò che ha inizio nel sangue dichiara che questo sangue è l'ultimo. "La der des ders",⁴ così veniva chiamata la guerra del '14.

Secondo orientamento: poiché la cosa è iniziata nella violenza e nella distruzione, bisogna portare a termine tale violenza e distinzione per mezzo di una distruzione superiore e di una violenza essenziale. Alla violenza cattiva deve subentrare quella buona, legittimata dalla prima. È l'instaurazione della pace con la guerra: si porrà fine alla guerra cattiva con la guerra buona.

Le due vie si intrecciano e si affrontano soprattutto tra il 1918 e il 1939. A quale dialettica prelude un inizio guerriero? Alla dialettica guerra/pace, o alla dialettica guerra buona/guerra cattiva, guerra giusta/guerra ingiusta?

È la storia del pacifismo in Francia tra le due guerre, pacifismo che era sostanzialmente una corrente "di sinistra" e che, paradossalmente, in termini di opinioni, è stato uno dei germi del petainismo. Il petainismo conferisce infatti una forma politica al gusto della capitolazione. Tutto fuorché la guerra: è la via del "mai più niente di simile".

Il problema è che i nazisti sostenevano l'orientamento opposto: tornare sulla guerra cattiva, che oltretutto avevano perso, con una buona guerra imperiale, nazionale e razziale; una guerra decisiva e fondatrice di un Reich millenario. All'improvviso, quindi, per i francesi, la pace a qualsiasi prezzo significa la pace con la guerra totale, la pace con i nazisti, e dunque l'inclusione passiva in una guerra "assoluta", una guerra che rivendica il diritto allo sterminio.

Tale infatti è l'essenza del petainismo: fare la pace con la guerra sterminatrice e dunque diventarne l'abietto complice, tanto più abietto in quanto è passivo e mira solo a sopravvivere.

È caratteristico che De Gaulle, nel 1940, abbia dovuto semplicemente dire che la guerra continuava. Lui e i resistenti dovevano, in sostanza, ri-aprire la guerra, re-instal- lare la guerra. Si scontravano tuttavia contro un paradosso: come poteva il secolo, iniziato con una guerra atroce, continuare con una guerra ancora peggiore? Dove andava a finire, in questa concatenazione, la promessa "eristica" dell'uomo nuovo?

Ciò che dico qui sulla guerra presume, alla sua base, una soggettività paradossale di cui abbiamo cominciato a descrivere le molle a proposito di Mandel'stam. Il secolo ha pensato se stesso simultaneamente come fine, sfinimento, decadenza e come inizio assoluto. Una parte del problema del secolo è l'unione di queste due convinzioni. In altre parole: il secolo ha concepito se stesso come nichilismo, ma anche come affermazione dionisiaca. A seconda dei momenti, sembra agire sulla base di due principi: uno (come avviene oggi) è quello della rinuncia, della rassegnazione, del male minore, della moderazione, della fine dell'umanità come spiritualità, della critica delle "grandi storie".⁵ L'altro, che domina il "secolo breve", tra il 1917 e gli anni ottanta, riprende da Nietzsche la volontà di "spezzare in due la storia del mondo" e si propone un inizio radicale e la fondazione di un'umanità riconciliata.

Il rapporto tra le due aspirazioni è tutt'altro che semplice. Non si tratta di una correlazione dialettica, ma di un groviglio. Il secolo è stato ossessionato da un rapporto non dialettico tra necessità e volontà. La cosa è evidente in Nietzsche, che in questo senso è un profeta del secolo. Fa una diagnosi di nichilismo quanto mai dettagliata circa la genealogia degli affetti negativi (senso di colpa, risentimento ecc.). Ma, nello stesso tempo, c'è la certezza volontarista del Grande Mezzogiorno che non sottende alcun rapporto di risultato, o di sostituzione dialettica, con la dominazione del nichilismo. Non esiste una teoria della negatività capace di assicurare il passaggio, e Deleuze ha perfettamente ragione di

chiamare questo rapporto, che tale non è, una "sintesi disgiuntiva".⁶

Nell'ordine della Storia e della sua sottomissione volontarista alla politica, questa disgiunzione fa problema. È per causa sua che il secolo è interamente contrassegnato da una singolare violenza, che non è solo una violenza oggettiva, ma una rivendicazione soggettiva spinta talvolta fino al culto. La violenza appare nel punto della disgiunzione. Si sostituisce alla congiunzione mancante, è come un legame dialettico forzato nel punto dell'antidialettica.

La violenza è legittimata dalla creazione dell'uomo nuovo. Tale motivo, beninteso, non ha senso se non nell'orizzonte della morte di Dio. L'uomo senza Dio deve essere ricreato per sostituirsi all'uomo sottomesso agli dei. In questo senso, l'uomo nuovo è ciò che tiene assieme i pezzi della sintesi disgiuntiva, poiché è insieme un destino (il destino dell'uomo al tempo della morte degli dei) e una volontà (quella di superare l'uomo antico). Se, in effetti, il secolo è formidabilmente ideologico, è perché esso crea una sintesi disgiuntiva che costituisce ed elabora i suoi orientamenti di pensiero. La famosa "fine delle ideologie", che contrassegna la nostra modestia e la nostra pietà umanitaria, non è che la rinuncia a ogni novità dell'uomo. E ciò, come ho già detto, nel momento in cui ci si appresta a cambiamento radicalmente attraverso cieche manipolazioni e traffici finanziari.

In realtà, ad agire nel XX secolo non è la dimensione ideologica del tema dell'uomo nuovo. Ciò che appassiona i soggetti, i militanti, è la storicità dell'uomo nuovo. Ci troviamo infatti nel momento reale dell'inizio. Il XIX secolo ha annunciato, sognato, promesso; il XX secolo ha dichiarato che lui agiva, qui e ora.

E quello che proporrei di chiamare la passione del reale e che, secondo me, bisognerebbe considerare la chiave per la comprensione del secolo. Esiste la patetica convinzione di essere convocati alla realtà dell'inizio.

Il reale, come ben sanno tutti gli attori del secolo, è orribile ed entusiasmante, mortifero e creatore. Certo è, comunque, che esso

si trova, secondo la splendida definizione di Nietzsche, "al di là del Bene e del Male". La convinzione del reale avvento dell'uomo nuovo ci colloca automaticamente in una totale indifferenza per il prezzo pagato, nella legittimazione dei mezzi più violenti. Trattandosi dell'uomo nuovo, l'uomo antico può anche venir considerato pura e semplice materia prima.

Per l'odierno moralismo moderato (che altro non è se non la promozione del crimine asettico, come nel caso della guerra virtuosa o del profitto personale), il "secolo breve", quello delle politiche rivoluzionarie riunite sotto l'equivoco nome di "comunismi", è stato barbaro perché la sua passione del reale lo situava al di là del bene e del male. Per esempio, in una franca opposizione tra politica e morale. Ma, dal suo interno, il secolo è stato vissuto come eroico ed epico.

Leggendo l'Iliade non si può fare a meno di constatare che si tratta di una successione ininterrotta di massacri. Ma, nell'insieme e in quanto poema, la cosa non ci appare come barbarie, ma come qualcosa di eroico e di epico. Il secolo è stato un'Iliade soggettiva, anche se la barbarie è stata spesso constatata e denunciata, ma sempre per quanto riguarda il campo avverso. Da cui una certa indifferenza ai segni oggettivi della crudeltà, la stessa indifferenza in cui ci insediamo leggendo l'Iliade, poiché la potenza dell'azione è più forte della sensiblerie morale.

Esempi letterari famosi testimoniano tale rapporto soggettivo, estetizzato dal sentimento epico, nei confronti degli episodi più barbari del secolo. Per quanto concerne la guerra del '14, possiamo citare il modo in cui, in I sette pilastri della saggezza (1921), Lawrence descrive scene d'orrore non solo nel campo avverso (i turchi che sterminano gli abitanti dei villaggi), ma anche nel suo stesso campo, quando si arriva alla decisione di non risparmiare nessuno, di uccidere i prigionieri e di finire i feriti con un colpo di grazia. Questi atti non hanno alcuna giustificazione, anzi tutto il contrario, e tuttavia rientrano nell'ondata epica della "guerra araba". Sul versante delle rivoluzioni, citeremo La speranza (1937) di Malraux e, in particolare, il punto in cui, a proposito della guerra

di Spagna, egli riferisce e commenta la pratica della tortura e delle esecuzioni sommarie, non solo dalla parte dei franchisti, ma anche da quella repubblicana. Anche qui tutto rientra nella grandezza popolare epica della resistenza. Malraux, nelle categorie a lui proprie, tratta la sintesi disgiuntiva dal lato della sua parte più opaca, la figura della Storia come destino. Se le atrocità non sono ciò che è capace di dare un senso "morale" alla situazione, è perché noi, come il fatum che Nietzsche prende in prestito dagli stoici, siamo al di là di ogni considerazione di tal genere. Il punto, nelle situazioni intense, è che ognuno possa incontrare il suo destino e farvi fronte, come si doveva fare fronte alla bestia-secolo nel poema di Mandelstam. La Spagna esangue, dice Malraux, prende coscienza di se stessa, di modo che ogni attore del dramma appartiene a tale coscienza. Le atrocità non sono che una parte di questa rivelazione, nella misura in cui ciò che rivela la Storia come destino è quasi sempre l'esperienza della guerra.

Il che mi porta a quella che, dopo la passione del reale, è senza dubbio la principale definizione del secolo: si tratta del secolo della guerra. Il che non significa solo che è pieno di guerre feroci, ma che è posto sotto il paradigma della guerra.

I concetti fondamentali per mezzo dei quali il secolo ha pensato se stesso, o ha pensato la propria energia creatrice, sono stati subordinati alla semantica della guerra. Precisiamo che non si tratta della guerra nel senso hegeliano, della guerra napoleonica. Per Hegel la guerra è un momento costitutivo della coscienza di sé di un popolo. La guerra è creatrice di coscienza, in particolare di quella nazionale. Ciò non accade nel xx secolo, dove l'idea della guerra è quella della guerra decisiva, dell'ultima guerra. Quella del '14-18 è per tutti la guerra cattiva, la guerra infame che non deve ripetersi, da cui l'espressione "der des ders". Bisogna a tutti i costi che quella del '14-18 sia l'ultima di queste guerre cattive. Ormai si tratta di mettere fine al mondo che ha generato la guerra infame, e a mettere fine alla guerra sarà appunto la guerra, ma di un altro tipo. Giacché la pace tra il 1918 e il 1939 è la stessa cosa della guerra:

non ci crede nessuno. Ci vuole un'altra guerra, che sia veramente l'ultima.

Mao Zedong è una figura tipica di tale convinzione. Ha guidato una guerra per oltre vent'anni, dal 1925 al 1949. Ha rinnovato di sana pianta il pensiero dei rapporti tra guerra e politica. In un testo del 1936, *Problemi strategici della guerra rivoluzionaria in Cina*, sviluppa l'idea che, per ottenere la "pace perpetua", occorra inventare una nuova guerra, contrapporre alla guerra comune, che mette gli uni contro gli altri i potenti del giorno, una guerra nuova, organizzata da proletari e contadini e che egli definisce appunto "guerra rivoluzionaria".

Precedentemente a Mao, e già nel pensiero di Lenin, guerra e rivoluzione sono termini contrari, che compongono una situazione dialettica complessa. Come chiaramente dimostra Sylvain Lazarus,⁷ è intorno alla questione della guerra che Lenin separa la soggettività politica dalla coscienza storica quando, nella primavera 1917, nota che la guerra è un dato chiaro, mentre la politica è oscura. Il tema maoista della guerra rivoluzionaria instaura una distinzione completamente diversa, che contrappone diversi tipi di guerre, esse stesse organicamente legate a politiche diverse. Partendo da ciò, spetta alla guerra (politicamente giusta) di mettere fine alle guerre (politicamente ingiuste). Così nel testo del 1936, estratto da *Politica e strategia della guerra rivoluzionaria cinese*:

La guerra, questo mostro del fratricidio umano, sarà inevitabilmente abolita dal progresso sociale dell'uomo e questo avverrà nel prossimo futuro. Ma c'è un solo mezzo per arrivarci: la guerra contro la guerra, la guerra rivoluzionaria contro la guerra controrivoluzionaria di classe. Nella storia esistono solo due specie di guerre, rivoluzionaria e controrivoluzionaria. Noi siamo contro questa e per quella [...]. L'era della guerra terminerà per merito nostro [...]. Il nostro studio delle leggi della guerra rivoluzionaria nasce dal nostro desiderio di far cessare tutte le guerre.⁸

Nonché, due anni più tardi, in *Problemi della guerra e della strategia*:

Siamo per l'abolizione delle guerre; la guerra non la vogliamo. Ma la guerra non può essere abolita che dalla guerra. Affinché non ci siano più fucili, bisogna imbracciare il fucile.

Questo tema della fine delle guerre per mezzo di una guerra totale e ultima sottende tutte le convinzioni che costellano il secolo circa la risoluzione "definitiva" di questo o quel problema. La forma nera, la forma atroce ed estremista di tale convinzione è certo la "soluzione finale" del cosiddetto "problema ebraico" decisa dai nazisti nella conferenza di Wannsee. Non è possibile separare del tutto questo estremismo micidiale dall'idea, largamente diffusa in tutti i campi, di una soluzione "assoluta" dei problemi.

Una delle ossessioni del secolo è stata quella di ottenere la definitività. Possiamo vederla all'opera fin nei settori più astratti della scienza. Basti pensare all'impresa matematica detta Bourbaki, mirante a costruire un monumento matematico integralmente formalizzato, completo e definitivo. Nell'arte si pensa che mettendo fine alla relatività delle imitazioni e delle rappresentazioni si possa arrivare all'arte assoluta, all'arte che si mostra integralmente come arte, a un'arte che, prendendo a oggetto il proprio processo, sia esposizione dell'artistico dell'arte, la fine prodigata dall'arte dell'arte stessa, e dunque: ultima opera d'arte espressa dall'arte in-operosa.

In ogni campo, comunque, questa ossessione del definitivo si ottiene solo a patto di una distruzione. L'uomo nuovo è la distruzione di quello vecchio. La pace perpetua si ottiene grazie alla distruzione, in una guerra totale, delle guerre vecchie. Il monumento della scienza compiuta distrugge, per mezzo della formalizzazione integrale, le vecchie intuizioni scientifiche. L'arte moderna rovina l'universo relativo della rappresentazione. Si crea l'accoppiata fondamentale tra distruzione e definitivo. E, di nuovo, si tratta di una coppia non dialettica, di una sintesi disgiuntiva. Non è la distruzione a produrre il definitivo, esistono due compiti ben distinti: distruggere l'antico, creare il nuovo. La guerra stessa è

una giustapposizione non dialettizzabile della distruzione atroce e dell'eroismo vittorioso.

In sostanza, il problema del secolo è quello di stare nella congiunzione non dialettica del motivo della fine con quello dell'inizio. "Finire" e "cominciare" sono due termini che, nel secolo, rimangono non-conciliati.

Il modello del non-riconciliato è la guerra, la guerra definitiva e totale, che presenta tre caratteristiche:

a) Porre fine alla possibilità della guerra cattiva, della guerra inutile, o conservatrice, di cui è modello il '14-18.

b) Sradicare il nichilismo, proponendo un impegno radicale, una causa, un vero faccia a faccia con la storia,

c) Fondare un nuovo ordine storico e planetario. Questa guerra non è, come quella del '14, una semplice operazione di stato, ma un'implicazione soggettiva. È una causa assoluta che genera un nuovo tipo di soggetto, una guerra che è creazione del suo combattente. Finalmente la guerra diventa un paradigma soggettivo. Il secolo è stato portatore di una concezione combattiva dell'esistenza, il che significa che la totalità stessa, in ognuno dei suoi frammenti reali, deve venire rappresentata come conflitto. Sia essa di portata planetaria o privata, ogni situazione reale è scissione, scontro, guerra.

Nel xx secolo la legge condivisa dal mondo non è né l'Uno, né il Multiplo: è il Due. Non l'Uno, poiché l'armonia, l'egemonia del semplice, la potenza unificatrice di Dio non esistono. Non il Multiplo, in quanto non si tratta di ottenere un equilibrio delle potenze o un'armonia delle facoltà. Ma il Due: e il mondo rappresentato nella modalità del Due esclude la possibilità sia di una sottomissione unanime, sia di un equilibrio combinatorio. Bisogna tagliare di netto.

La chiave soggettiva del secolo è che tutti pensano che sarà il secolo a decidere, a tagliare di netto. La capacità degli uomini di inventare il Due, e il secolo lo dimostra, è considerevole. La guerra è la visibilità risolutiva del Due contro l'equilibrio combinatorio. È a questo titolo che la guerra è onnipresente. Tuttavia il Due è

antidialettico. Porta una disgiunzione non dialettica, senza sintesi. Dobbiamo studiare il modo in cui questo paradigma è presente in estetica, nel rapporto tra i sessi, nell'aggressività tecnica.

La "bestia" di questo secolo, evocata da Mandelstam, non è altro che l'onnipresenza della scissione. La passione del secolo è il reale, ma il reale è l'antagonismo. È per questo che la passione del secolo, si tratti degli imperi, delle rivoluzioni, delle arti, delle scienze o della vita privata, non è altro che la guerra. "Che cos'è il secolo?" chiede il secolo. E risponde: "*C'est la lutte finale* / E la lotta finale".

1 Il libro, scritto una quindicina di anni fa, si intitola *Le nombre et les nombres*, Seuil, Paris 1990.

2 Tra i giornali francesi che tentano di sottrarsi al liberalismo consensuale e intendono conservare qualcuna delle forze intellettuali del secolo, va menzionato "*Le Monde diplomatique*", da cui proviene la maggior parte delle cifre qui menzionate. Il limite di tale giornale sta nel fatto che, virulento per quanto riguarda le situazioni sociali e le enormità dell'ingiustizia economica, si mantiene alquanto rispettoso sulle questioni propriamente politiche, evitando di avventurarsi in quelle che sono le zone essenziali: la critica del parlamentarismo e del tema "democratico" che gli serve da paravento, critica che presuppone la messa in opera pensata di una concezione completamente diversa sia della politica che della democrazia. Quella, per essere chiari, proposta dall'Organizzazione politica nelle cui schiere mi onoro di militare.

3 Su questo punto si consiglia di riferirsi al breve e ottimo saggio di Dominique Janicaud, *Le tournant théologique de la phénoménologie française*, Ed. de l'Eclat, Combas 1998.

4 L'ultima delle ultime. [N.d.T.]

5 Jean-Francois Lyotard ha dato forma a una sorta di malinconico addio al secolo (alla "modernità") proclamando la fine dei "grandi racconti", il che, secondo lui, significava soprattutto la fine della politica marxista, la fine del "racconto proletario". Lo ha fatto con eleganza e profondità, cercando, nelle raffinatezze dell'arte contemporanea, di sostituire col discontinuo e con l'infimo la Totalità perduta e la Grandezza impossibile. Si veda *Le differendi*, Ed. de Minuit, Paris 1984 (Ildissidio, tr. it. di Alessandro Serra, Feltrinelli, Milano 1985).

6 Il concetto di "sintesi disgiuntiva" è al centro del concetto di Deleuze della "vitalità" dell'Essere, che equivale poi alla sua univocità produttiva. In effetti egli designa la potenza dell'Uno che si manifesta fin nelle serie più divergenti. Ho tentato di ricostruire tutto ciò (e di smarcarmene razionalmente) nel mio *Deleuze, la clameur de letre*, Hachette, Paris 1997 (Deleuze, il clamore dell'essere, tr. it. di Davide Tarizzo, Einaudi, Torino 2004).

7 Si veda, a questo proposito, lo studio *Lenin et le temps*, nel grande libro di Sylvain Lazarus, *Anthropologie du nom*, Seuil, Paris 1996.

8 Mao Tse-tung, *Politica e strategia della guerra rivoluzionaria cinese*, tr. it. Le edizioni sociali, Milano 1948, pp. 17-18. [N.d.T.]

4. Un mondo nuovo: sì, ma quando?

13 gennaio 1999

Detto in breve: il secolo, in preda alla passione del reale e posto sotto il paradigma della guerra definitiva, instaura soggettivamente un faccia a faccia non dialettico tra distruzione e fondazione, nel cui interesse, ponendone sia la totalità sia il minimo dei frammenti sotto il segno dell'antagonismo, stabilisce che la cifra del reale sia il Due. Oggi, per così dire, filtreremo questa frase attraverso un testo di Brecht, per conferirle forza e colore.

Brecht è un personaggio emblematico del xx secolo, per quanto si tenda piuttosto a immaginarlo come scrittore, drammaturgo, marxista dialettico, compagno di strada del partito e amante delle donne. Tra tutte le ragioni che stanno alla base di questa affermazione, ne citerò quattro: Brecht è tedesco, regista teatrale, adepto del comunismo e contemporaneo del nazismo.

1. È un tedesco che comincia a scrivere nell'immediato dopoguerra, nella sorprendente Germania di Weimar, tanto più creatrice in quanto attraversa il trauma tedesco che - come purtroppo i fatti successivi dimostreranno - è più profondo della disfatta. Brecht è uno degli artisti della crisi d'identità del suo paese. Regolerà i conti con la Germania, uscita dalla guerra del '14 in uno stato di ipnosi frenetica.

In effetti, Brecht fa parte di quei tedeschi che sperano disperatamente di produrre un'idea della Germania del tutto avulsa dal romanticismo, del tutto sottratta alla mitologia wagneriana (la

quale ha meno a che vedere con il geniale Wagner che con la sua appropriazione da parte del risentimento piccolo borghese: il bottegaio rovinato in braghe di pelle che si prende per un Sigfrido in elmo chiodato). La disputa contro il romanticismo, spinta talvolta fino allo zelo neoclassico, è uno dei temi fondamentali del secolo. Da questo punto di vista, Brecht guarda spesso alla Francia. Un personaggio essenziale del giovane Brecht è Rimbaud. In *Baal* e in *Nella giungla delle città* si trovano dei testi di Rimbaud copiati di sana pianta. Per Brecht la disgrazia dei tedeschi è quella di dibattersi contro lo spessore di una lingua sempre tesa alle magniloquenze del sublime. Il suo ideale è il francese del xviii secolo, un francese insieme rapido e sensuale come, per esempio, quello di Diderot. Su questo punto, d'altronde, come pure su molti altri, Brecht discende più da Nietzsche che da Marx. Anche Nietzsche vuole dotare la lingua tedesca di una leggerezza francese, così come, maliziosamente, pretende di preferire Bizet a Wagner. Tutto questo faticoso lavoro della Germania su se stessa e contro se stessa è centrale nei disastri del secolo.

2. Il destino di Brecht è in primo luogo teatrale. Per tutta la vita sarà uno scrittore e un uomo di teatro. Propone e sperimenta riforme fondamentali della drammaturgia, sia per quanto riguarda la scrittura, sia per quanto riguarda recitazione e regia. È lecito affermare (punto sintomatico importante) che il xx secolo è stato il secolo del teatro come arte. E il xx secolo a inventare il concetto di regia, a trasformare in arte il pensiero della rappresentazione stessa. Copeau, Stanislavskij, Meyerhold, Craig, Appia, Juvet, Brecht, poi Vilar, Vitez, Wilson e molti altri, hanno trasformato in arte indipendente ciò che era semplicemente la messa in atto della rappresentazione. Hanno creato un tipo di artista che non ha a che fare né con l'arte dello scrittore, né con quella dell'interprete, ma che crea nel pensiero e nello spazio una mediazione tra i due. Il regista è una specie di pensatore della rappresentazione in quanto tale, svolge una meditazione molto complessa sui rapporti tra il testo, la recitazione, lo spazio e il pubblico.

Come mai, nel nostro secolo, questa invenzione della regia teatrale? Brecht, che è uno dei grandi artisti di teatro, uno dei pochi a stare sia dalla parte del testo sia dalla parte della recitazione, riflette anche sulla contemporaneità del teatro. Si interroga, per esempio, sulla teatralità della politica e su quale posto occupino rappresentazione e regia nella produzione della coscienza politica. Quali sono le figure manifeste della politica? Tra le due guerre il dibattito è assai vivace su questo punto, particolarmente a proposito del fascismo. Sono note le forti formulazioni di Walter Benjamin, secondo il quale all'estetizzazione (fascista) della politica bisogna contrapporre la politicizzazione (rivoluzionaria) dell'arte. Brecht va più lontano, nel senso che affianca al pensiero teorico una sperimentazione effettiva e l'invenzione artistica. E comunque convinto che esista un singolare legame tra teatralità e politica.

A che cosa è legata tale teatralità? Probabilmente al nuovo ruolo assunto dalle masse nell'azione storica, dopo la rivoluzione russa del 1917. Pensiamo alla formula di Trotskij,¹ per il quale ciò che caratterizza la nostra epoca è "l'irruzione delle masse sulla scena della Storia". Sorprende questa idea del palcoscenico. Le categorie di rivoluzione, di proletariato, di fascismo rimandano tutte a immagini di irruzione massiccia, a rappresentazioni collettive forti, a scene immortali, quali la presa del palazzo d'Inverno o la marcia su Roma. Si ripropone continuamente la domanda: qual è il rapporto tra il destino individuale e l'irruzione storica delle masse? Domanda che tuttavia potrebbe anche formularsi così: chi recita, in quale pièce, e su quale scena?

Brecht si chiede come rappresentare, raffigurare e dispiegare teatralmente il rapporto tra il destino personale, il personaggio e lo sviluppo storico impersonale, l'irruzione massiccia. Il xx secolo ritrova il tema del coro e del protagonista, il suo teatro è più greco che romantico. E questo il tema che guida l'invenzione e il progresso della regia. Nel xx secolo il teatro non significa più recitare delle pièces. A torto o a ragione, si pensa che la sua posta si

sia modificata, che ormai si tratti di una delucidazione storica collettiva.

Oggi che una convinzione del genere è venuta a mancare, può anche darsi che la regia teatrale sia condannata e che si ritorni allo stile di una volta: un buon testo, dei buoni attori e basta! Non seccateci più con la coscienza politica e con i greci.

Che si tratti di una pièce antica o moderna, per Brecht il punto essenziale è di interrogarsi sul rapporto tra i personaggi e il destino storico. Come rappresentare il divenire di un soggetto mettendo contemporaneamente in luce il gioco delle forze che lo costituisce, ma che è anche lo spazio della sua volontà e delle sue scelte? Brecht è convinto che il teatro debba cambiare, che debba essere qualcosa di diverso da un'autocelebrazione della borghesia spettatrice.

Anche oggi si pensa che il teatro debba cambiare, che debba diventare la celebrazione del consenso democratico e morale, una sorta di cupo coro sulle disgrazie del mondo e sul loro corrispondente umanitario. Niente eroe, niente conflitto tipico, niente pensiero: soltanto un'emozione fisica unanime.

Brecht e gli artisti teatrali del suo periodo, invece, meditano su che cosa siano la recitazione e il personaggio, su come il personaggio, che non preesiste alle circostanze teatrali, sia costruito nella recitazione, che è innanzitutto un gioco di forze. Non siamo né nella psicologia, né nell'ermeneutica del senso, né nei giochi di linguaggio, né nella parnasia del corpo. Il teatro è una macchina per costruire delle verità.

3. Brecht ha aderito al comunismo anche se, come d'altronde molti uomini di teatro (penso alla singolare appartenenza comunista di Antoine Vitez o di Bernard Sobel), ha trovato modo di rendere questa adesione sempre un po' ambigua e trasversale. Gli uomini di teatro erano compagni di strada del partito, insieme sinceri e non del tutto sinceri. Il teatro è un esercizio che si presta ad acrobazie del genere. Di certo e di sincero c'è che Brecht pone la domanda che cosa sia l'arte all'interno del marxismo o del comu-

nismo: che cos'è un'arte didattica, un'arte al servizio della lucidità popolare, un'arte proletaria ecc.? Brecht è sicuramente il perno di queste discussioni ma, nello stesso tempo, è anche un grandissimo artista le cui opere vengono oggi rappresentate in tutto il mondo, anche ora che le discussioni sulla dialettica del teatro e della politica non sono più attuali. Brecht è senza dubbio il più universale e il più incontestabile tra gli artisti che abbiano esplicitamente legato la loro esistenza e la loro creazione alle cosiddette politiche comuniste.

4. Brecht ha incontrato il problema del nazismo in Germania. È stato colpito in pieno dalla questione della possibilità del nazismo, della possibilità di un suo successo. Attorno a questo problema ha moltiplicato saggi e opere teatrali, tra i quali Arturo Ui da cui proviene la famosa (e dubbia) formula: "Il ventre da cui nacque [questo mostro] è ancora fecondo". Dubbia nel senso che pretende di fare della singolarità nazista la conseguenza strutturale di uno stato di cose e di soggetti, il che non è il modo migliore per pensare realmente tale singolarità. Comunque Brecht ha tentato, a caldo e con i mezzi che aveva a disposizione, una didattica teatrale raffinata dell'ascesa di Hitler al potere. Ha quindi attraversato la seconda guerra mondiale come un esule. Anche in questo Brecht aderisce fortemente a un secolo dove l'esiliato è un personaggio centrale, come dimostrano la produzione romanzesca dell'epoca e soprattutto i romanzi di Erich Maria Remarque.² Esiste una soggettività tutta particolare dell'esilio, soprattutto dell'esilio negli Stati Uniti, dove soggiornarono numerosi intellettuali tedeschi proscritti dal nazismo. Questi artisti, scrittori, musicisti e scienziati formavano un piccolo mondo quanto mai attivo, diviso e incerto. Bisogna dire che, agli occhi di Brecht, l'America era da tempo qualcosa di strano e affascinante per la sua modernità chiassosa, il suo pragmatismo e il suo vitalismo tecnicista. Brecht è anche un buon testimone europeo degli Stati Uniti. Infine, è stato l'uomo che nella Repubblica democratica tedesca ha sperimentato il "socialismo reale" nella sua forma più volontarista e più chiusa. Qui

egli divenne una sorta di personaggio ufficiale, non senza lacerazioni, pentimenti tortuosi e dissimulazioni. Un episodio fondamentale degli ultimi anni di Brecht (morto piuttosto giovane, nel 1956) fu l'insurrezione operaia di Berlino del 1953, repressa dall'esercito sovietico. Brecht scrisse alle autorità comuniste dello stato una lettera, in una parte della quale (l'unica resa pubblica) approvava la repressione, e in un'altra (rimasta "privata") poneva pericolose domande sul fatto che lo "stato degli operai e dei contadini" soffocasse una rivolta operaia. Che Brecht fosse capace di simili ambiguità di circostanza traspare anche dai successivi rimaneggiamenti di quello che è forse il suo capolavoro, *Vita di Galileo*, uno dei cui temi è la duplicità dello scienziato nei confronti delle autorità (già ai tempi dell'esilio, nei cosiddetti anni del maccartismo,³ la polizia e la giustizia americana avevano interrogato Brecht per sospette attività comuniste).

Come dunque si vede, Brecht ha più di una ragione per venire citato come testimone del secolo e come un documento quanto mai pertinente al metodo immanente che ho scelto: esaminare, cioè, quello che il secolo ha significato per la gente del secolo.

Il testo di Brecht al quale mi riferisco si intitola *Il proletariato non viene al mondo in panciotto bianco* e ha direttamente a che fare con una delle nostre ipotesi centrali: il secolo che, sotto il paradigma della guerra, si sforza di riflettere sul nodo enigmatico della distruzione e dell'inizio. Si tratta di un testo del 1932, incluso nel volume *Écrits sur la politique et la société* (1919-1950) pubblicato da L'Arche.

Come vi renderete subito conto, la posta in gioco in questa pagina sono la cultura e le categorie soggettive della cultura. Si constata che la grande cultura borghese è finita, senza che ne sia ancora arrivata una nuova. Brecht si pone una domanda tipica del secolo: quando arriverà il nuovo? È già all'opera, se ne può già discernere il divenire, oppure siamo vittime di un miraggio che è solo la forma antica del nuovo, di un "nuovo" ancora troppo antico, in quanto prigioniero della distruzione? La domanda è quindi: "Quando?".

Stralcio dal testo una sorta di litania centrale, punteggiata appunto dal "quando":

In breve: quando la cultura, in pieno crollo, sarà coperta di sozzure, quasi una costellazione di sozzure, un vero deposito d'immondizie;
quando gli ideologi saranno diventati troppo abietti per attaccare i rapporti di proprietà, ma anche troppo abietti per difenderli, e i signori che avrebbero voluto, ma che non hanno saputo servire, li scacceranno;
quando parole e concetti non avranno quasi più niente a che vedere con le cose, con gli atti e con i rapporti che designano e si potrà sia cambiare questi ultimi senza cambiare i primi, sia cambiare le parole lasciando immutati cose, atti e rapporti;
quando, per poter sperare di uscirne vivi, si dovrà essere pronti a uccidere;
quando l'attività intellettuale sarà stata ristretta al punto che ne soffrirà lo stesso processo di sfruttamento;
quando non si potrà più lasciare ai grandi caratteri il tempo necessario a rinnegarsi;
quando il tradimento avrà cessato di essere utile, l'abiezione redditizia, la stupidità una raccomandazione;
quando perfino l'insaziabile sete di sangue dei curati non basterà più e dovranno venire scacciati;
quando non ci sarà più niente da smascherare perché l'oppressione avanzerà senza la maschera della democrazia, la guerra senza quella del pacifismo, lo sfruttamento senza quella del consenso volontario degli sfruttati;
quando regnerà la più cruenta censura di ogni pensiero, che però sarà superflua, non essendoci più pensiero;
oh, allora la cultura potrà venir presa in carica dal proletariato nel medesimo stato della produzione: in rovina.

Vista la chiarezza del testo, mi accontenterò di cinque precisazioni.

a) Tema principale: il nuovo non può sopraggiungere se non come presa di possesso della rovina. Ci sarà qualcosa di nuovo solo nell'elemento di una distruzione interamente compiuta. Brecht non dice che sarà la distruzione stessa a generare il nuovo. La sua non è semplice dialettica hegeliana. Brecht dice che essa è il terreno su cui il nuovo può impadronirsi del mondo. Notiamo che non ci troviamo esattamente nella logica del rapporto di forze. Non

si prevede che il nuovo possa vincere in quanto è diventato più forte dell'antico. Trattandosi della vecchia cultura, ciò che è richiesto e prevedibile, come sede di una possibile novità, non è il suo indebolimento, ma una putrefazione in loco, una decomposizione nutritizia.

b) L'avversario, del resto, non è veramente rappresentato come una forza. Non è più una forza. È una specie di abiezione neutra, un plasma, comunque non un pensiero. Non esiste rilancio dialettico di una tale neutralità in decomposizione. Se il paradigma della guerra è spinto in direzione della guerra definitiva, è perché i protagonisti di questa guerra non sono commensurabili, non rientrano nel medesimo tipo di forza. Si pensa evidentemente all'opposizione nietzschiana delle forze attive e delle forze reattive, di Dioniso e del Crocifisso. Indizio supplementare di ciò che sostenevo poco fa: Brecht è spesso più prossimo a Nietzsche che a Marx.

c) Un punto quanto mai importante per l'artista è che uno dei sintomi della decomposizione è la rovina della lingua. La capacità delle parole di nominare è compiuta, il rapporto tra le parole e le cose si è dissolto. Si constata una grande verità dei nostri tempi, ossia che uno dei punti centrali di ogni oppressione al tramonto è appunto questa rovina della lingua, il disprezzo per l'inventiva e la rigorosità, il prevalere della lingua, facile e corrotta, del giornalismo.

d) Ciò che Brecht intende dire (e che è poi il marchio della violenza del secolo) è che la fine arriva solo quando si affronta l'alternativa tra l'uccidere e l'essere uccisi. Il delitto è una sorta di icona centrale. Nel delitto c'è una metonimia della Storia. Vi ritroviamo lo stigma della passione del reale, stigma tanto più terribile in quanto veicolato da una lingua divenuta incapace di nominare. Il secolo come pensiero della fine (quella della vecchia cultura) è la morte sotto le vesti del delitto innominabile.

A colpirmi è soprattutto il fatto che questa categoria sia praticamente diventata una categoria fondamentale dello spettacolo contemporaneo. Il personaggio più rappresentato finisce

per essere il serial killer. E il serial killer distribuisce universalmente una morte priva di simbolizzazione e che, in questo senso, non riesce a essere tragica.

Quella dell'associazione tra il delitto e la decadenza della lingua è una tesi molto forte. In ogni caso, è un simbolo spettacolare del secolo che finisce. Brecht ha percepito la concomitanza tra la fuga delle parole e qualcosa di prossimo alla morte, al corpo che, una volta sparita la simbolizzazione, non è altro che un residuo.

e) La questione della maschera. La fine, dice Brecht, arriva quando le figure dell'oppressione non hanno più bisogno di maschera, in quanto il fatto si è ormai installato. Qui si deve pensare al rapporto tra violenza e maschera, rapporto che, nel secolo, i marxisti fino a Louis Althusser hanno anche chiamato la questione dell'ideologia. Ci torneremo.

Che cosa significa "smascherare" un'oppressione? Qual è l'esatta funzione della maschera? Brecht pensa il teatro come capacità di smascherare il reale, proprio perché il teatro è per eccellenza l'arte della maschera e della finzione. La maschera teatrale simboleggia il problema spesso definito (a torto) come l'importanza della menzogna nel secolo. Problema che andrebbe invece formulato come segue: che rapporto sussiste tra la passione del reale e la necessità della finzione?

1 La Storia della rivoluzione russa di Trotskij è un libro eccellente, impossibile negarlo. Associa con equilibrio il senso epico dell'"irruzione delle masse" (formula contenuta nel libro) all'analisi politica marxistizzante.

2 L'opera di E.M. Remarque prende in esame vari drammi del secolo, a partire dal grande classico sulla guerra '14-18 (Niente di nuovo sul fronte occidentale, tr. it. di Stefano Jacini, Mondadori, Milano 1989) alle figure di erranza, d'azione e d'amore desolato tra le due guerre (Tre camerati, tr. it. di Ervino Pocar, Mondadori, Milano 1974).

³ La brevità nonché la povertà della storia degli Stati Uniti, oggi peraltro Impero egemonico, fanno sì che i pochi episodi di tenore politico indiscutibile siano oggetto di esami spietati e di suggestive formalizzazioni artistiche. È il caso, ovviamente, della guerra di Secessione e, più in generale, della questione del Sud. È anche il caso della serie di persecuzioni dirette soprattutto contro intellettuali e artisti alla fine degli anni quaranta e all'inizio degli anni cinquanta, con il pretesto dell'anticomunismo. La commissione delle cosiddette attività antiamericane era presieduta dal senatore McCarthy, da cui il nome di "maccartismo" con cui si definisce questo periodo. La sua specifica intensità era data dal fatto che ogni persona interrogata veniva indotta a denunciarne delle altre. Coloro che hanno praticato la delazione, per non essere sospettati a loro volta e per conservare il proprio impiego, furono numerosi e talora illustri. Il caso più discusso è probabilmente quello del grande cineasta Elia Kazan. Davanti alla commissione sono comparsi innumerevoli artisti, attori, scenografi e registi. Da quel momento in poi l'arte americana, e il cinema in particolare, sono letteralmente infarciti di allusioni a questo periodo.

5. Passione del reale e montaggio della finzione

10 febbraio 1999

Che cos'è lo "straniamento" introdotto da Brecht nella recitazione dell'attore? È un mettere in evidenza, nella recitazione stessa, lo scarto tra la recitazione e il reale. Ma, in senso più profondo, è una tecnica di smontaggio dei legami intimi e necessari che uniscono il reale alla finzione, legami risultanti dal fatto che la finzione è il vero principio di collocazione del reale, ciò che localizza e rende visibili i brutali effetti della contingenza del reale.

Quella di dedicarsi a pensare il rapporto, spesso a prima vista oscuro, tra violenza reale e finzione, tra volto e maschera, tra nudità e travestimento, è stata una delle grandezze del secolo. Ritroviamo questo punto nei registri più svariati, dalla teoria politica fino alla pratica artistica.

Cominciamo dai marxisti, o marxiani. Quelli del secolo hanno accordato una straordinaria importanza alla nozione di ideologia, che designa la potenza di travestimento della falsa coscienza nei confronti di un reale eccentrico, non afferrato, non reperito. L'ideologia è una figura discorsiva attraverso la quale si effettua la rappresentazione dei rapporti sociali, un montaggio immaginario che tuttavia ri-presenta un reale. Ce, dunque, nell'ideologia, qualcosa di quasi teatrale. L'ideologia mette in scena delle figure della rappresentazione dove la violenza primordiale dei rapporti sociali (lo sfruttamento, l'oppressione, il cinismo antiegalitario) viene mascherata. Come lo straniamento brechtiano in teatro, l'ideologia

organizza una coscienza separata del reale che peraltro essa esprime. Per Brecht, il teatro è la didattica di questa separazione: egli ci mostra come la violenza del reale non sia efficiente che nello scarto tra l'effetto reale e la sua rappresentazione dominante. Il concetto stesso di ideologia cristallizza la certezza "scientifica" che le rappresentazioni e i discorsi vadano letti come le maschere di un reale che essi designano e dissimulano. C'è, come ha visto Althusser,¹ una disposizione del sintomo; la rappresentazione è sintomo (da leggere, da decifrare) di un reale di cui essa è la localizzazione soggettiva come misconoscenza. La potenza dell'ideologia non è che quella del reale, nella misura in cui essa transita in tale mi- sconoscenza.

La parola "sintomo" indica evidentemente che in questa potenza dell'incomprensione c'è qualcosa di comune tra il marxismo del secolo e la psicoanalisi. Lacan ha reso particolarmente chiaro questo punto, dimostrando che l'Io (Moi) è una costruzione immaginaria. Il sistema reale delle pulsioni non è leggibile, in questa costruzione, che attraverso il percorso di ogni sorta di decentramenti e trasformazioni. La parola "inconscio" designa precisamente l'insieme delle operazioni per mezzo delle quali il reale di un soggetto non è consciamente accessibile se non nella costruzione intima e immaginaria dell'Io (Moi). In questo senso, la psicologia della coscienza è un'ideologia personale, ciò che Lacan chiama "il mito individuale del nevrotico". C'è una funzione di misconoscenza la quale fa sì che la brutalità del reale operi solo all'interno di finzioni, montaggi e maschere.

Il secolo dispiega il tema dell'efficacia della misconoscenza, mentre il positivismo del xix affermava il potere della conoscenza. Contro l'ottimismo cognitivo del positivismo, il xx secolo scopre e mette in scena la straordinaria potenza dell'ignoranza, di ciò che Lacan chiama a giusto titolo "la passione dell'ignoranza".

Inteso come messo in opera dalla finzione della sua stessa distanza dal reale, lo straniamento può essere considerato un assioma dell'arte nel secolo e, in particolare, dell'arte

d'"avanguardia". Si tratta di creare una finzione dalla potenza della finzione, di prendere per reale l'efficacia della finzione. E una delle ragioni per cui l'arte del xx secolo è un'arte riflessiva, un'arte che vuole mostrare il proprio processo, idealizzare in modo visibile la propria materialità. Mostrare lo scarto tra il fittizio e il reale diventa la posta principale dell'artificio. Per i marxisti è chiaro che una classe dominante ha bisogno di un'ideologia della dominazione, e non solo della dominazione. Se l'arte è l'incontro di un reale attraverso i mezzi esibiti del fittizio, allora l'arte è ovunque, poiché l'intera esperienza umana è attraversata dallo scarto tra la dominazione e l'ideologia dominante, tra il reale e la sua finzione. L'esercizio e l'esperienza di questo scarto sono ovunque. È il motivo per cui il xx secolo propone dei gesti artistici precedentemente impossibili, oppure propone come arte ciò che prima non era che un rifiuto. Questi gesti e queste presentazioni attestano l'onnipresenza dell'arte nella misura in cui il gesto artistico equivale a un'effrazione della finzione rivelante, allo stato bruto, lo scarto del reale.

Un grande inventore a questo proposito è stato Pirandello, tanto più in quanto totalmente estraneo al marxismo, e perfino tributario delle peggiori rappresentazioni borghesi, fatte di famiglie chiuse, adulteri e salotti. La tesi essenziale di Pirandello è che la reversibilità tra reale e finzione è l'unica via d'accesso artistica al reale. Pirandello presenta l'insieme del suo teatro sotto un titolo particolarmente suggestivo: Maschere nude. Il reale, il nudo, è ciò che si dà direttamente come maschera, direttamente come finzione.

La forza teatrale di questa tesi sta nel fatto che essa si pone in un contesto soggettivo di rara violenza. Un passaggio quanto mai caratteristico è la fine dell'Enrico iv, a mio avviso uno dei drammi più forti di Pirandello insieme a Come tu mi vuoi, a Il piacere dell'onestà e a La signora Morii, una e due. L'Enrico rv in questione è un sovrano tedesco del xiii secolo. Il protagonista del dramma è un uomo di oggi che, sostenendo eli essere Enrico rv, organizza intorno a sé una corte di persone interessate, per varie ragioni, a

farsi complici consapevoli di tale favola, e che, alla fine, commette un omicidio. Si può comprendere tale omicidio nel registro "storico", a partire dai tratti di carattere e dalle circostanze esistenziali attribuibili all'Enrico iv "reale". Ma lo si può anche comprendere nel registro soggettivo, a partire dalla vita e dalle passioni del protagonista del dramma che, forse, utilizza la maschera storica di Enrico rv. Durante lo sviluppo essenziale dell'azione, la tesi della reversibilità, costruita con stupefacente virtuosismo, sta nel fatto che non siamo in grado di stabilire se il protagonista si prenda "realmente" per Enrico rv, il che significherebbe che è pazzo (nel senso corrente del termine) o se, per complesse ragioni attinenti al contesto della sua vita privata, giochi a prendersi per Enrico iv e, quindi, "faccia finta" (espressione quanto mai pertinente) di essere pazzo. Ma non appena il delitto viene commesso, le cose cambiano. Ormai, a meno di venne condannato per omicidio, il protagonista è definitivamente costretto a far credere di essere pazzo e di avere ucciso perché convinto di essere Enrico iv. Oltre alla finzione, subentra una necessità di quella finzione che, forse, è da sempre il suo reale. A questo punto, Pirandello introduce una significativa didascalia che qui riporto: "Enrico rv [...] rimasto sulla scena [...] con gli occhi sbarrati, esterrefatto dalla vita della sua stessa finzione che in un momento lo ha forzato al delitto". Benché menzioni la forza vitale della finzione, e quindi ciò che la rende una potenza reale, questa didascalia non è interamente decidibile. Si limita a dirci che una forza transita solo attraverso una finzione. Ma una finzione è una forma. Diremo quindi che ogni forza non è localizzabile, o effettiva, se non attraverso una forma, la quale tuttavia non può deciderne il senso. Affermeremo quindi che è precisamente l'energia del reale a presentarsi come maschera.

Una tesi di cui, nel secolo, non sono certo mancate le forme terrificanti: prima tra tutte, la messa in scena, a opera di Stalin e della sua cricca, dei processi di Mosca alla fine degli anni trenta. In realtà, questi processi servono sol-⁹ tanto a uccidere certe persone,

a liquidare una parte importante dell'establishment comunista. Siamo nella pura violenza reale. La "vecchia guardia bolscevica", come dice Trotskij, che ne è l'emblema e che verrà a sua volta assassinato, dev'essere annientata.

Qual è la necessità di istruire processi durante i quali le vittime designate, e quasi sempre rassegnate, verranno costrette a fare dichiarazioni assolutamente inverosimili? Chi mai può credere che persone come Zinov'ev o Bucharin siano state per tutta la vita spie giapponesi, creature di Hitler, gente al soldo della controrivoluzione, e qual è lo scopo di questa gigantesca finzione? Possiamo presumere che Stalin avesse le sue buone ragioni per liquidare tutte quelle persone, oppure possiamo tentare di ricostruire la scena politica delle grandi purghe.² Quello che invece riesce più difficile è stabilire la necessità dei processi, visto che oltretutto un grande numero di alti responsabili, in particolare militari, furono liquidati nei sotterranei dei servizi segreti senza mai comparire in pubblico. Quei processi, infatti, sono delle pure finzioni teatrali. Gli stessi accusati, preparati con cura, tortura compresa, devono adeguarsi a un ruolo le cui battute sono state discusse e prestabilite nei retroscena polizieschi del regime. A questo proposito è quanto mai istruttivo leggere la descrizione del processo di Bucharin³ dove, a un certo punto, si produce uno slittamento significativo che per un attimo sconvolge la messa in scena, come se il reale della finzione turbasse la sua funzione.

Sembra quindi evidente che la violenza assoluta del reale (in questo caso il partito-stato terrorista) sia stata costretta a passare attraverso una rappresentazione che, tuttavia, riesce a persuadere soltanto coloro (in verità numerosi) che già a priori hanno deciso di lasciarsi convincere. Ma costoro, tutti comunisti convinti, avrebbero comunque approvato la pura e semplice liquidazione dei "nemici del popolo": non avevano certo bisogno di un processo per concedere il loro benessere. La loro passione del reale li avrebbe probabilmente dispensati da quella penosa finzione tanto più che, nella maggior parte dei casi, era alquanto difficile spiegarne il meccanismo agli scettici. Resta comunque l'enigma riguardo a una

delle grandi domande del secolo: qual è la funzione della finzione nella passione del reale, passione che pone la politica al di là del Bene e del Male?

Credo che il punto (percepito assai presto da Hegel a proposito del Terrore rivoluzionario⁴) sia il seguente: il reale, così com'è concepito nella sua assolutezza contingente, non è mai tanto reale da sfuggire al sospetto di essere una finzione. La passione del reale è anche, necessariamente, il sospetto. Niente può provare che il reale sia reale, se non il sistema di finzione in cui esso reciterà il molo di reale. Tutte le categorie soggettive della politica rivoluzionaria o assoluta, quali "convinzione", "lealtà", "virtù", "posizione di classe", "obbedienza al partito", "zelo rivoluzionario" ecc., sono segnate dal sospetto che il supposto punto di realtà della categoria sia, in realtà, soltanto una finzione. Occorre quindi sempre epurare pubblicamente la correlazione tra una categoria e il suo referente, il che significa epurare dei soggetti, che pretendono di appartenere alla categoria in questione e, quindi, epurare lo stesso personale rivoluzionario. Ed è necessario farlo secondo un cerimoniale che insegni a tutti le incertezze del reale. L'epurazione è una delle grandi parole d'ordine del secolo. Stalin l'ha detto chiaramente: "Il partito non si rafforza che epurandosi".

Non vorrei che queste considerazioni, abbastanza dure, apparissero altrettanta acqua portata al mulino della molle e moralista critica odierna nei confronti della politica assoluta e del "totalitarismo". Sto solo facendo l'esegesi di un fatto particolare e della sua innata grandezza, anche se tale grandezza, presa nella rete della sua concezione del reale, ha un risvolto di inaudite violenze.

Per tagliar corto con ogni interpretazione antipolitica di queste nefandezze, desidero sottolineare che l'epurazione, per esempio, è anche stata la parola d'ordine dell'attività artistica. Si è desiderata l'arte pura, quella in cui il ruolo della finzione si limita a indicare la crudezza del reale. Si è voluto, tramite l'assiomatica e il formalismo, epurare il reale matematico da tutto l'immaginario, spaziale o numerico, delle intuizioni. E così via. L'idea che la forza

si acquisti mediante l'epurazione della forma non è affatto appannaggio di Stalin o di Pirandello. Ciò che accomuna tutti questi tentativi è, ancora una volta, la passione del reale.

Torniamo per un istante all'anticipazione hegeliana. Hegel cerca di spiegare come mai la Rivoluzione francese sia stata terrorista. La sua tesi è la seguente: la rivoluzione presenta la figura soggettiva della libertà assoluta. Ma la libertà assoluta è una libertà non legata ad alcuna rappresentazione oggettiva del Bene. È dunque una libertà senza criterio, una libertà di cui niente attesta mai l'effettività. Si è sempre autorizzati a pensare che questo o quel soggetto la stia tradendo. In definitiva, quindi, l'essenza della libertà assoluta si dà, nell'esperienza concreta, come una libertà-che-deve-essere-tradita. Il nome soggettivo della libertà vera è Virtù. Ma è impossibile proporre un criterio affidabile e condiviso della virtù. Tutto lascia supporre che a regnare sia il contrario della virtù, ossia la "corruzione".⁵ L'essenza della libertà reale è, in fin dei conti, la lotta contro la corruzione. E poiché la corruzione è lo stato "naturale" delle cose, potenzialmente tutti sono il bersaglio di tale lotta, il che significa: tutti sono sospetti. La libertà si effettua dunque logicamente come una "legge dei sospetti" e come un'epurazione cronica.

A noi interessa quanto segue: si ha diritto di sospettare quando manchi un criterio formale che permetta di distinguere il reale dalla finzione. In assenza di tale criterio, la logica dominante è che più una convinzione soggettiva si presenta come reale, più se ne deve sospettare. E quindi al vertice dello stato rivoluzionario, là dove l'ardore per la libertà viene incessantemente affermato, che si trova il maggior numero di traditori. Il traditore è il dirigente e, al limite, siamo noi stessi. Qual è, dunque, l'unica certezza? Il nulla. Solo il nulla non è sospetto, dato che non aspira ad alcun reale. La logica dell'epurazione, nota finemente Hegel, è quella di instaurare il nulla. In ultima analisi, l'unico nome possibile della libertà pura è la morte, e la "buona morte" l'unica cosa insospettabile. Da cui la massima, tutto sommato abbastanza semplice, che (per dire le cose

come stanno e a dispetto del fatto che il teatro proceda a contrario) è impossibile fare finta di morire.

Ne risulta che il nostro secolo, agitato dalla passione del reale, è stato in tutti i modi possibili, e non solo in politica, il secolo della distruzione.

Ma qui bisogna subito distinguere due orientamenti. Quello che, assumendo la distruzione in quanto tale, si impegna nell'indefinito dell'epurazione, e quello che tenta di misurare l'ineluttabile negatività, una negatività che definirei "sottrattiva". Si tratta di un dibattito centrale del secolo: distruzione o sottrazione. Qual è la figura attiva sul versante negativo della passione del reale? Il conflitto tra questi due orientamenti mi interessa al punto che ho elaborato in proposito una mia traiettoria personale. Tutta una parte di *Théorie du sujet*⁶ (1982) si intitola "Manque et destruction". A quel tempo mi trinceravo dietro la profetica dichiarazione di Mallarmé: "La distruzione fu la mia Beatrice". In *L'essere e l'evento*¹ (1988) faccio un'esplicita autocritica su questo punto, dimostrando che un pensiero sottrattivo della negatività può superare l'imperativo cieco della distruzione e dell'epurazione.

Il primo filo conduttore per pensare la coppia distruzione/sottrazione è l'arte. Il secolo vive se stesso come negatività artistica, nel senso che uno dei suoi temi, anticipato nel XIX secolo da molteplici saggi (come il testo di Mallarmé *Crisi di verso* o, prima ancora, *L'Estetica* di Hegel), è la fine dell'arte, la fine della rappresentazione, la fine del quadro e, in ultimo, la fine dell'opera. Il punto, ancora una volta, è di sapere quale sia, al di là di questo tema della fine, il rapporto dell'arte con il reale o quale sia il reale dell'arte.

A questo proposito desidero citare Malevic. Malevic nasce a Kiev nel 1878. Arriva a Parigi nel 1911. Già allora pratica una pittura organizzata in modo geometrico. Poi, verso il 1912-1913, con la collaborazione di Majakovskij, passa alla dottrina del suprematismo.

Malevic accetta la rivoluzione bolscevica. Rientrato a Mosca nel 1917, viene nominato professore all'Università di Mosca nel 1919.

Nel 1918 dipinge il celeberrimo Quadrato bianco su fondo bianco che si trova al museo d'arte moderna di New York. Negli anni venti, quando per artisti e intellettuali la situazione comincia a farsi tesa, viene trasferito a Leningrado e più o meno costretto a non esporre le proprie opere. Nel 1926 pubblica, in tedesco, un saggio dal decisivo titolo di: Die gegenstandlose Welt (Il mondo della non oggettività). Muore nel 1935.

Il Quadrato bianco su fondo bianco è, nell'ordine della pittura, il colmo dell'epurazione. Si elimina il colore, si elimina la forma, mantenendo soltanto un'allusione geometrica che supporta una differenza minima: la differenza astratta tra lo sfondo e la forma e, soprattutto, la nessuna differenza tra bianco e bianco, la differenza del Medesimo, che possiamo chiamare la differenza evanescente.

Troviamo qui l'origine di un protocollo di pensiero sottrattivo diverso da quello della distruzione. Bisogna stare attenti a non interpretare il Quadrato bianco su fondo bianco come un simbolo della distruzione della pittura; casomai si tratta di un'assunzione sottrattiva. E un gesto molto vicino a quello di Mallarmé in poesia: la messa in scena della differenza minima ma assoluta, la differenza tra il luogo e ciò che ha luogo nel luogo, la differenza tra il luogo e l'aver luogo. Applicata al bianco, questa differenza si realizza nella scomparsa di qualsiasi contenuto, di qualsiasi insorgenza.

Perché questo protocollo è diverso dalla distruzione? Perché invece di trattare il reale come identità, lo si tratta subito come uno scarto. La questione del rapporto reale/finzione viene regolata non per mezzo di un'epurazione che isolerebbe il reale, ma comprendendo che lo scarto stesso è reale. Il quadrato bianco è il momento in cui si mette in scena lo scarto minimo.

C'è una passione del reale che è identitaria: afferrare l'identità reale, smascherarne le copie, screditarne le false apparenze. È una passione dell'autentico e l'autenticità, in effetti, è una categoria sia di Heidegger che di Sartre. Questa passione può compiersi solo come distruzione. Da un lato è la sua forza dato che, in fondo, molte cose meritano di venir distrutte. Dall'altro è anche il suo

limite, poiché l'epurazione è un processo non ultimabile, Lina figura del cattivo infinito.

C'è un'altra passione del reale, una passione differenziale e differenziante, dedita a costruire la differenza minima, a darne l'assiomatica. Il Quadrato bianco su fondo bianco è una proposta di pensiero che contrappone la differenza minima alla distruzione massima.

Questa opposizione nell'arte rimanda a una convinzione circa l'inizio. La passione del reale è sempre la passione del nuovo: ma che cos'è il nuovo? E, come chiedeva Brecht, quando arriverà, e a che prezzo?

Per concludere su questo tema del nuovo, desidero citare una poesia di Malevic, scritta subito prima della composizione del Quadrato bianco. La leggo nella traduzione di André Markowicz:

*Essaie de ne jamais te répéter- ni dans l'icône, ni dans le
tableau, ni dans la parole,
si quelque chose dans son acte te rappelle un acte ancien,
alors me dit la voix de la naissance neuve:
Efface, tais-toi, éteins le feu si c'est du feu,
pourqUe les basques de tes pensées soientplus légères
et qu'elles ne rouillent pas,
pour entendre le soufflé d'un jour nouveau dans le désert.
Lave ton oui'e, efface les jours anciens, ce n 'est qu 'ainsi
que tu seras plus sensible et plus blanc,
car tache sombre ils gisent sur tes habits
dans la sagesse, et dans le soufflé de la vague
se tracera pur toi le neuf.
Ta pensée trouvera les contours, imprimerà le sceau
de ta démarche.⁸*

Ormai, dopo il lavoro che abbiamo svolto, sarete in grado di individuare immediatamente i due temi che si intrecciano nella poesia.

Il primo, tipico del profetismo del secolo per quanto riguarda il reale, è che il pensiero deve mettere fine alla ripetizione. È necessario che si produca, e si produrrà, un atto nuovo, una "nuova nascita" inventata dal secolo. Si tratta, una volta per tutte, dell'imperativo: "Cancella i giorni antichi".

Il secondo punto è quello dell'udito che deve essere lavato per poter trovare i contorni. L'attenzione si compie come invenzione del contorno, come il sigillo di un'azione, e non attraverso l'acquisizione di un'idealità preesistente.

In sostanza Malevic spiega in che cosa consista l'atto sottrattivo: inventare il contenuto nel luogo stesso della differenza minima, là dove non c'è quasi niente. L'atto è un "nuovo giorno nel deserto".

1 Althusser, che si è molto presto interessato all'opera di Lacan, ha direttamente connesso il concetto marxista di ideologia all'effetto immaginario delle formazioni inconsce nella psicoanalisi. Ha finito per fare dell'istanza "soggetto", di ciò che egli chiama "l'essere interpellati come soggetti", la molla dell'efficacia delle ideologie e dei loro apparati materiali. Vedi l'articolo *Ideologie e apparati ideologici di stato*.

Una testimonianza personale: nel 1960 frequentavo l'École normale supérieure e avevo appena scoperto con estremo entusiasmo i testi pubblicati da Lacan, quando Althusser, responsabile del dipartimento di filosofia dell'École, mi incaricò di fare ai miei condiscipoli una presentazione sintetica dei concetti di quell'autore, a quel tempo completamente ignorato. Cosa che feci in due conferenze che, ancora oggi, mi servono da guida interiore.

2 Vista la tendenza moralizzatrice degli odierni storici francesi, ossia, come dimostra il libro di Francois Furet sul comunismo, vista la civetteria di non voler essere che dei propagandisti liberali, è tra gli inglesi e gli americani che bisogna cercare degli studi intellettualmente convincenti sul periodo stalinista in Urss. Tuttavia, come punto di partenza su ciò che ha potuto essere la figura del piccolo padre dei popoli, si potrà leggere con profitto la raccolta di documenti messi insieme e commentati da Lilly Marcou con il titolo *Les Statine vus par les hôtes du Kremlin*, Julliard, Paris 1979.

Per quanto riguarda in particolare il gulag siberiano, niente vale i racconti di Salamov raccolti sotto il titolo di *I racconti della Kolyma* (tr. it. di Marco Binili, Adelphi, Milano 1999). Si tratta senza dubbio di uno dei capolavori del secolo: sono molto superiori alle pesanti costruzioni di Solzenicyn di cui in seguito si è visto (benché i suoi folli ammiratori, rinnegati del maoismo, non vi si soffermassero) che miravano a sostenere una visione delle cose slavofila e vagamente antisemita.

3 Un eccellente libretto sull'argomento è quello di P. Broué, *Les procès de Moscou* (Julliard, Paris 1964), nella notevolissima (nonché defunta) collana "Archives", dalla quale proviene del resto

anche il libro di Lilly Marcou citato nella nota precedente. Leggere tutti i volumi apparsi in questa collana significa conoscere nel miglior modo possibile considerevoli frammenti di storia universale.

4 Occorre rileggere il densissimo passaggio della Fenomenologia dello spirito dedicato al Terrore. A titolo di semplice invito, ne estraggo il seguente passaggio: "Se la volontà universale si attiene all'azione reale del governo come al crimine che questo commette contro essa, il governo per contro non ha nulla di determinato o di esterno con cui raffigurarsi la colpa della volontà che gli si oppone; dinanzi al governo inteso come volontà universale reale, infatti, sta soltanto la volontà pura e non reale, cioè l'intenzione. Qui allora il divenire-sospetto ha il significato e l'effetto dell'essere-colpevole, ne prende il posto; la reazione esteriore contro questa realtà, la quale risiede nell'Interno semplice dell'intenzione, consiste nell'eliminazione fredda e spietata di questo Sé essente, al quale non si può togliere altro se non appunto il suo essere" (G.W.F. Hegel, Fenomenologia dello spirito, a cura di Vincenzo Cicero, Bompiani, Milano 2000, p. 793).

5 Sull'insieme delle questioni relative alla Rivoluzione francese, e in prospettiva antidialettica, occorre riportarsi allo studio di Sylvain Lazarus: *La catégorie de révolution dans la Révolution française*.

6 Seuil, Paris 1982 .[N.d.T.]

7 L'essere e l'evento, tr. it. di Giovarmi Scibilia, il Melangolo, Genova 1985. [N.d.T.]

8 Cerca di non ripeterti mai - né nell'icona, né nel / quadro, né nella parola, / se qualcosa, nel suo atto, ti ricorda un atto antico, / allora la voce della nuova nascita mi dice: / cancella, taci, spegni il fuoco, se di fuoco si tratta, / perché le falde dei tuoi pensieri siano più leggere / e non arrugginiscano, / per udire il soffio di un nuovo giorno nel deserto. / Lava il tuo udito, cancella i giorni antichi, solo così / sarai più sensibile e più bianco, / poiché, nera macchia, giacciono sui tuoi abiti / nella saggezza, e nel soffio dell'onda / per

te si traccerà il nuovo. / Il tuo pensiero troverà i contorni,
imprimerà il sigillo / del tuo agire. [N.d.T]

6. Uno si divide in due

7 aprile 1999

Il secolo, dunque, non è in alcun modo un secolo di "ideologie" nel senso dell'immaginario e delle utopie. La sua determinazione soggettiva principale è la passione del reale, di ciò che è immediatamente praticabile qui e ora. Abbiamo dimostrato che l'importanza della finzione non è che una conseguenza di tale passione.

Che cosa dice il secolo, a proposito del secolo? Che, in ogni caso, non si tratta del secolo della promessa, ma del compimento. È il secolo dell'atto, dell'effettivo, del presente assoluto, non quello dell'annuncio e dell'avvenire. Dopo millenni di tentativi e di insuccessi, il secolo vive se stesso come il secolo delle vittorie. È al secolo precedente, all'infelice romanticismo del xix secolo che gli attori del xx riservano il culto del tentativo vano e sublime, e quindi l'asservimento ideologico. Il xx dice: basta con i fallimenti, è l'ora delle vittorie! Questa soggettività vittoriosa sopravvive a tutte le apparenti disfatte, in quanto non è empirica, ma costituente. La vittoria è il motivo trascendentale che organizza il fallimento stesso. Uno dei nomi di tale motivo è "rivoluzione". La rivoluzione d'Ottobre, le rivoluzioni cinesi e cubana, e poi le vittorie degli algerini e dei vietnamiti nelle lotte di liberazione nazionale valgono tutte come prova empirica del motivo e sconfiggono i fallimenti, riparano i massacri del giugno 1848 o della Comune di Parigi.

Il mezzo della vittoria è la lucidità, teorica e pratica, nei riguardi di uno scontro decisivo, di una guerra finale e totale. Dal fatto che

tale guerra sia totale deriva che la vittoria sia veramente vittoriosa. Come abbiamo detto, sotto questo aspetto il secolo è il secolo della guerra. Ma tale enunciato mette in gioco parecchie idee concernenti la questione del Due, o della scissione antagonistica. Il secolo ha decretato che la sua legge era il Due, l'antagonismo, e in questo senso la fine della guerra fredda (l'imperialismo americano contro il campo socialista), che è l'ultima figura totale del Due, è anche la fine del secolo. Il Due, tuttavia, si declina secondo tre significati.

1. Un antagonismo centrale, due soggettività organizzate su scala planetaria in un combattimento mortale di cui il secolo è la scena.

2. Un antagonismo non meno violento tra due modi diversi di considerare e di pensare l'antagonismo. È l'essenza stessa dello scontro tra comunismo e fascismo. Per i comunisti, lo scontro planetario è, in ultima istanza, quello tra classi, mentre per i fascisti radicali è quello tra nazioni e razze. Qui il Due si divide in due. Vi è un intreccio tra una tesi antagonistica e più tesi antagonistiche sull'antagonismo. Questa seconda divisione è essenziale, forse anche più della prima. In fondo gli antifascisti erano più numerosi dei comunisti ed è caratteristico che la seconda guerra mondiale si sia fatta su questo sfaldamento derivato e non su una concezione unificata dell'antagonismo, la quale ha prodotto solo una guerra "fredda", tranne che in periferia (guerre di Corea e del Vietnam).

3. Il secolo è convocato come secolo produttore, attraverso la guerra, di un'unità definitiva. L'antagonismo verrà superato attraverso la vittoria di uno dei campi sull'altro. Possiamo quindi anche dire che, in questo senso, il secolo del Due si anima del desiderio radicale dell'Uno. Ciò che dà nome all'articolazione dell'antagonismo e della violenza dell'Uno è la vittoria come attestazione del reale.

Notiamo una volta di più che non si tratta di uno schema dialettico. Niente lascia prevedere una sintesi, un superamento interno della contraddizione. Al contrario, tutto si orienta verso la

soppressione di uno dei due termini. Il secolo è una figura di giustapposizione non dialettica del Due e dell'Uno. La questione, qui, è di sapere quale bilancio fa il secolo del pensiero dialettico. Nell'esito vittorioso, la forza motrice è l'antagonismo stesso, o il desiderio dell'Uno?

A questo proposito vorrei evocare un episodio, a suo tempo famoso e oggi dimenticato, delle rivoluzioni cinesi. Verso il 1965 in Cina si apre quella che la stampa locale, sempre inventiva nella definizione dei conflitti, chiama "una grande lotta di classe nel campo della filosofia". La lotta contrappone coloro per i quali l'essenza della dialettica è la genesi dell'antagonismo, espressa nella formula "uno si divide in due", a coloro per i quali l'essenza della dialettica è la sintesi dei termini contraddittori e per i quali, quindi, la formula giusta è "due si fondono in uno". Scolastica apparente, verità essenziale. Si tratta infatti dell'identificazione della soggettività rivoluzionaria, del suo desiderio costituente. È il desiderio della divisione, della guerra, oppure il desiderio della fusione, dell'unità, della pace? In Cina, comunque, a quell'epoca vengono dichiarati "sinistrorsi" quanti sostengono la massima "uno si divide in due", e destrorsi quanti predicano che "due si fondono in uno". Perché?

Che la parola d'ordine della sintesi (due si fondono in uno), intesa come formula soggettiva, come desiderio dell'Uno, venga considerata destrorsa dipende dal fatto che per i rivoluzionari cinesi essa è assolutamente prematura. Il soggetto di tale massima non ha attraversato il Due fino in fondo, non sa ancora che cosa sia la guerra di classe integralmente vittoriosa. Ne consegue che l'Uno di cui nutre il desiderio non è ancora neanche pensabile, vale a dire che, sotto il pretesto della sintesi egli si richiama all'Uno antico. Questa interpretazione della dialettica è quindi restauratrice. Non essere conservatore, essere un attivista rivoluzionario al presente, significa obbligatoriamente desiderare la divisione. La questione della novità si pone subito come quella della scissione creatrice nella situazione specifica.

La rivoluzione culturale cinese, soprattutto negli anni 1966 e 1967, contrappone con una furia e una confusione inimmaginabili i sostenitori dell'una o dell'altra versione dello schema dialettico. In verità vi sono coloro che, al seguito di Mao (in quel periodo praticamente minoritario nella direzione del partito), pensano che lo stato socialista non debba essere la fine ripulita e poliziesca della politica di massa ma, al contrario, uno stimolo al suo scatenarsi all'insegna dell'avanzata verso il comunismo reale. E coloro che, al seguito di Liu Shaoqi e soprattutto di Deng Xiaoping, pensano che, essendo la gestione economica l'aspetto principale della faccenda, le mobilitazioni popolari siano più nefaste che necessarie. La gioventù scolarizzata sarà la punta di diamante della linea maoista. I quadri del partito e numerosi quadri intellettuali vi si opporranno più o meno apertamente. I contadini resteranno nell'aspettativa. Alla fine gli operai, forza decisiva, saranno talmente frantumati in organizzazioni rivali che, a partire dal 1967-1968 e con il rischio che lo stato venga travolto dalla tempesta, si dovrà fare intervenire l'esercito.¹ A questo punto si apre un lungo periodo di scontri burocratici quanto mai complessi e violenti, che non escludono irruzioni popolari e che saranno protratti fino alla morte di Mao (1976), rapidamente seguita da un colpo di stato termidoriano che riporta Deng al potere.

Questo tornado politico è così nuovo e nello stesso tempo così oscuro circa le poste politiche in gioco, che molte delle lezioni che esso senza dubbio comporta per il futuro delle politiche di emancipazione non ne sono ancora state desunte, sebbene esso abbia fornito un'ispirazione decisiva al maoismo francese tra il 1967 e il 1975, l'unica corrente politica innovatrice e coerente del dopomaggio '68. Certo è, in ogni caso, che la rivoluzione culturale segna la chiusura di tutta una sequenza, quella il cui "oggetto" centrale è il partito e il concetto dominante il proletariato.

Tra parentesi, va oggi di moda, tra i restauratori del servilismo imperiale e capitalista, qualificare tale episodio senza precedenti come una bestiale e sanguinosa "lotta per il potere", ossia come il tentativo di Mao (allora in minoranza nell'ufficio politico) di

risalire a ogni costo la china. Rispondiamo anzitutto che qualificare come "lotta per il potere" un episodio politico di questo tipo equivale a rendersi ridicoli, sfondando una porta già spalancata. I militanti della rivoluzione culturale non hanno cessato di citare Lenin, quando dice (magari non è proprio quanto ha fatto di meglio, ma questo è un altro problema) che, in definitiva, "il problema è quello del potere". La posizione minacciata di Mao era una posta esplicita ed era stata indicata dallo stesso Mao. Le "trovate" dei nostri interpreti sinologi² non sono che i temi immanenti e pubblici della quasi- guerra civile in corso in Cina tra il 1965 e il 1976, guerra la cui sequenza propriamente rivoluzionaria (nel senso dell'esistenza di un pensiero politico nuovo) non ne è che il segmento iniziale (1965-1968). Del resto, da quando mai i nostri filosofi politici considerano orrendo il fatto che un dirigente in pericolo tenti di riacquistare la propria influenza? Non è forse ciò di cui parlano dalla mattina alla sera, giudicandolo l'essenza dilettevole e democratica della politica parlamentare? In secondo luogo va detto che il significato e l'importanza di una lotta per il potere si giudicano dalle poste in gioco. Soprattutto quando i mezzi di tale lotta sono classicamente rivoluzionari, nel senso che faceva dire a Mao che la rivoluzione "non è un pranzo di gala", ma una mobilitazione senza precedenti di milioni di giovani e di operai, una libertà di espressione e di organizzazione praticamente inaudita, manifestazioni gigantesche, assemblee politiche in tutte le sedi di studio e di lavoro, discussioni schematiche e brutali, delazioni pubbliche, uso ricorrente e anarchico della violenza, ivi compresa la violenza armata ecc. Chi, oggi, può mai negare che Deng Xiaoping (qualificato dagli attivisti della rivoluzione culturale come il "secondo dei massimi responsabili impegnati, pur all'interno del partito, nella via capitalista") si trovasse in effetti su una linea di sviluppo e di costruzione sociale diametralmente opposta a quella, collettivista e innovatrice, di Mao? Non lo si è forse visto (dopo essersi impadronito del potere con un colpo di stato burocratico alla morte di Mao) attuare in Cina, per tutti gli anni ottanta e fino alla sua morte, una sorta di neocapitalismo

selvaggio, corrotto e tanto più illegittimo in quanto, oltretutto, manteneva il dispotismo del partito? In tutte le questioni, e soprattutto nelle più importanti (rapporti tra città e campagne, tra lavoro intellettuale e lavoro manuale, tra partito e masse ecc.) si ritrovava quello che i cinesi, nel loro colorito linguaggio, chiamavano una "lotta tra le due classi, le due vie e le due linee".

Ma le violenze, così spesso estreme? E le centinaia di migliaia di morti? E le persecuzioni, in particolare contro gli intellettuali? Ripeteremo la stessa cosa detta a proposito di tutte le violenze che nella Storia hanno accompagnato fino a oggi i tentativi allargati di politica libera, di ribaltamento dell'ordine eterno che sottomette la società alla ricchezza e ai ricchi, alla potenza e ai potenti, alla scienza e agli scienziati, al capitale e ai suoi servi, senza tenere conto né di ciò che la gente pensa, né dell'intelligenza collettiva operaia né di qualsiasi pensiero non omogeneo all'ordine perpetuante l'ignobile regola del profitto. Il tema, oggi praticato, dell'emancipazione totale nell'entusiasmo del presente assoluto, è sempre situato al di là del Bene e del Male in quanto, nelle circostanze dell'azione, l'unico Bene conosciuto è quello con cui l'ordine stabilito dà il nome prezioso alla sua sussistenza. A quel punto, l'estrema violenza ha il suo corrispondente nell'estremo entusiasmo, dato che, in effetti, si tratta di trasmutare tutti i valori. La passione del reale non ha morale. La morale, come ha ben visto Nietzsche, ha statuto solo come genealogia. E un residuo del vecchio mondo. Di conseguenza, la soglia di tolleranza per ciò che, visto dal nostro vecchio e pacifico presente, è il peggio, è estremamente alta, qualunque sia il campo in cui si milita. È questo, evidentemente, che induce certuni a parlare oggi della "barbarie" del secolo. Tuttavia non è giusto isolare questa dimensione della passione del reale. Anche nel caso della persecuzione degli intellettuali, per disastrosi che ne siano lo spettacolo e gli effetti, occorre ricordare che, a renderla possibile, è il fatto che non sono i privilegi del sapere a determinare l'accesso politico al reale. Come disse Fouquier-Tinville durante la rivoluzione francese giudicando e condannando a morte Lavoisier, creatore della

chimica moderna: "La Repubblica non ha bisogno di scienziati". Parole barbare se mai ve ne furono, estremiste e irragionevoli quant'altre mai, ma che bisogna intendere, al di là di loro stesse, nella forma assiomatica abbreviata di: "La Repubblica non ha bisogno". Non è dal bisogno, dall'interesse o dal sapere privilegiato (suo correlato) che deriva la cattura politica di un frammento di reale, ma dalla presenza, e solo da essa, di un pensiero collettivizzabile. In altri termini: la politica, quando esiste, fonda il proprio principio di realtà, e non ha bisogno di nient'altro se non di se stessa.

Ma forse, oggi, viene considerato barbaro ogni tentativo di sottoporre il pensiero alla prova del reale, politico o meno che esso sia? La passione del reale, alquanto raffreddata, cede (provvisoriamente?) il campo all'accettazione, ora gioiosa, ora scialba, della realtà.

È vero, e credo di averne chiarito il meccanismo, che la passione del reale si accompagna a una proliferazione della finzione, e che quindi occorre ricominciare sempre daccapo l'epurazione, la messa a nudo del reale.

Quello che oggi vorrei sottolineare, è che epurare il reale significa estrarlo dalla realtà che lo avviluppa e lo occulta. Da cui il gusto violento della superficie e della trasparenza. Il secolo tenta di reagire contro la profondità. Instaura felicemente una forte critica del fondamento e dell'aldilà, promuove l'immediato e la superficie sensibile. Propone, sulla linea di Nietzsche, di abbandonare i "retro- mondi" e di stabilire che il reale è identico all'apparire. Il pensiero, proprio perché ciò che lo anima non è l'ideale ma il reale, deve cogliere l'apparire come apparire, o il reale come evento puro del suo apparire. Per arrivare a ciò occorre distruggere ogni spessore, ogni pretesa sostanziale, ogni asserzione di realtà. È la realtà che fa ostacolo alla scoperta del reale come superficie pura. In ciò consiste la lotta contro la finzione. Ma poiché la finzione-di-realtà aderisce al reale, la distruzione della finzione si identifica con la distruzione pura e semplice. Alla fine della sua epurazione, il

reale come assenza totale di realtà è il nulla. Tale via, imboccata durante il secolo attraverso innumerevoli tentativi politici, artistici e scientifici, verrà chiamata la via del nichilismo terrorista. Poiché la sua animazione soggettiva è la passione del reale, non si tratta di un consenso al niente, ma di una creazione, e conviene riconoscervi un nichilismo attivo.

A che punto siamo oggi? La figura del nichilismo attivo è considerata completamente obsoleta. Ogni attività ragionevole è limitata, limitativa, ristretta dal peso della realtà. La cosa migliore da fare è quella di evitare il male, e la via più breve per arrivarci è di evitare ogni contatto con il reale. In sostanza, si ritrova il nulla, il nulla-di-reale e, in questo senso, si è sempre nel nichilismo. Ma poiché si è soppresso l'elemento terrorista - il desiderio di epurare il reale -, il nichilismo è disattivato. E diventato nichilismo passivo, o reattivo, vale a dire ostile a ogni azione come a ogni pensiero.

L'altra via abbozzata dal secolo, quella che tenta di mantenere la passione del reale senza cedere al fascino parossistico del terrore, l'ho definita, come già sapete, la via sottrattiva: esibire come punto reale non la distruzione della realtà, ma la differenza minima. Epurare la realtà non per annientarla nella sua superficie, ma sottraendola alla sua apparente unità per scoprirvi la differenza minuscola, il termine evanescente che ne è costitutivo. Ciò che ha luogo differisce appena dal luogo in cui ciò ha luogo. L'affetto sta tutto nell'"appena", in questa eccezione immanente.

In entrambe le vie, la questione cruciale è quella del nuovo. Che cos'è il nuovo? Una questione che ossessiona il secolo visto che, fin dai suoi albori, il secolo si è posto come figura dell'inizio. E, innanzitutto, come (re-)inizio dell'Uomo: l'uomo nuovo.

Questo sintagma ha due sensi opposti.

Per tutta una serie di pensatori, soprattutto dalle parti del pensiero fascista e senza eccettuare Heidegger, "l'uomo nuovo" è in parte la restituzione di un uomo antico, obliterato, scomparso, corrotto. L'epurazione è in realtà un più o meno violento processo di ritorno di un'origine svanita. Il nuovo è una produzione di

autenticità. In sostanza, il compito del secolo è la restituzione (dell'origine) attraverso la distruzione (dell'inautentico).

Per un'altra serie di pensatori, in particolare dalle parti del comunismo marxistizzante, l'uomo nuovo è una reale creazione, qualcosa che non è mai esistito, in quanto sorge dalla distruzione degli antagonismi storici. E al di là delle classi e dello stato.

L'uomo nuovo è sia restituito, sia prodotto.

Nel primo caso, la definizione dell'uomo nuovo si radica in totalità mitiche quali la razza, la nazione, la terra, il sangue, il suolo. L'uomo nuovo è una collezione di predicati (nordico, ariano, guerriero ecc.).

Nel secondo caso, invece, l'uomo nuovo si declina contro tutti gli avviluppamenti e tutti i predicati, in particolare contro la famiglia, la proprietà, lo stato-nazione. È il programma del libro di Engels *L'origine della famiglia, della proprietà privata e dello Stato*. Marx sottolineava già che la singolarità universale del proletariato è di non portare alcun predicato, di non avere niente e, in particolare, di non avere, in senso forte, alcuna "patria". Tale concezione antipredicativa, negativa e universale dell'uomo nuovo attraversa il secolo. Un punto molto importante è l'ostilità verso la famiglia, come nucleo primordiale dell'egoismo, del radicamento particolare, della tradizione e dell'origine. Il grido di Gide: "Famiglie, vi odio", partecipa dell'apologetica dell'uomo nuovo così concepito.

Colpisce molto il vedere che, in questa fine secolo, la famiglia è ridiventata un valore consensuale e praticamente tabù. I giovani adorano la famiglia, in seno alla quale si attardano peraltro sempre più a lungo. Il partito tedesco dei Verdi, considerato contestatario (ma tutto è relativo, vista la sua presenza al governo...), voleva a un certo punto autodefinirsi il "partito della famiglia". Perfino gli omosessuali, portatori nel secolo, come lo si è visto con Gide, di una parte della contestazione, oggi reclamano il loro inserimento nel quadro familiare, nell'eredità, nella "cittadinanza". Questo per dire il punto a cui siamo. Quando si era progressisti, essere un uomo nuovo, nel presente reale del secolo, significava innanzitutto

sfuggire alla famiglia, alla proprietà, al dispotismo di stato. Oggi sembra che la "modernizzazione", come si compiacciono di dire i nostri maestri, sia quella di essere un buon papà, una buona mamma, un buon figlio, diventare un dirigente competitivo, arricchirsi il più possibile e giocare al cittadino responsabile. Adesso lo slogan è: "Denaro, Famiglia, Elezioni".

In effetti il secolo si chiude sul tema della novità soggettiva impossibile e del conforto della ripetizione, tema appartenente alla categoria dell'ossessione. Il secolo si chiude nell'ossessione garantista, all'insegna della massima, alquanto abietta, del: "Non si sta poi così male: da altre parti c'è e c'è stato ben di peggio". Mentre, a partire da Freud, la sostanza di questi cent'anni si era posta sotto il segno dell'isterismo devastatore: che avete di nuovo da farci vedere? Di che cosa siete creatori?

Ecco perché sarà bene addentrarsi nel secolo anche attraverso la psicoanalisi.

1 Dato che, trattandosi della rivoluzione culturale, tutto viene dimenticato o coperto dal giornalismo calunniatore, bisogna risalire a fonti che siano contemporanee all'evento, ma anche imparziali e ponderate. Un libro che consente di farsi un'idea sintetica del periodo iniziale (l'unico che contenga insegnamenti universali) di ciò che i cinesi chiamarono allora la Grande rivoluzione culturale proletaria (in breve, la GRCP) è quello di Jean Esmein, *La Revolution culturelle*, Seuil, Paris 1970 (Storia della rivoluzione culturale cinese, tr. it. di Giovanni Ferrara, Laterza, Roma-Bari 1971).

2 Il principale organizzatore della sinologia antimaoista, peraltro persona di talento, è Simon Leys che nel 1971, all'apice della popolarità intellettuale della rivoluzione culturale, fece scoppiare una bomba iconoclasta con il suo saggio *Les habits neufs du président Mao* (Champ Libre, Paris). Il fatto che Simon Leys sia onorato come avanguardia coraggiosa dello spirito rinnegato e controrivoluzionario rende certo giustizia al suo coraggio d'opinione (di cui i suoi seguaci, tutti maoisti pentiti, non fecero mai prova: né allora, quando "tutti", loro compresi, erano maoisti, né oggi che questi "tutti" sono dal primo all'ultimo dei pentiti, come non mancano di dichiarare), ma non può convincerci che i suoi libri siano buoni. Il lettore li legga e giudichi di persona.

7. Crisi di sesso

5 maggio 1999

Con quale coraggio parlare ancora di psicoanalisi? Tutto è già stato detto e, da quando a parlare sono gli psicoanalisti, si rischia di arrivare buoni ultimi. La mia, quindi, è una domanda molto più generica di quelle che la filosofia è solita rivolgere a una psicoanalisi perennemente di cattivo umore. Quando Mallarmé tenta di pensare il bilancio del xix secolo, di farne cioè il bilancio poetico, propone la formula: "Siamo approdati al Verso". Vorrei a mia volta sapere se, nel xx secolo, siamo o no approdati al sesso. Convoco quindi la psicoanalisi su questo argomento, per chiederle se nel nostro secolo la sessualità umana sia stata pensata e trasformata in modo da aprirci una nuova promessa di esistenza. Le ordino di dirci che cosa sia accaduto per quanto riguarda il sesso.

Credo che il punto di partenza debba essere Freud. Per ciò che riguarda i rapporti tra il pensiero e il sesso, e per ciò che bisogna effettivamente chiamare l'ineluttabile sessuazione del desiderio di pensare, esiste una vera e propria inaugurazione freudiana, un personale coraggio fondatore di Freud, al quale applicheremo il nostro metodo immanente. Di che cosa si sente responsabile Freud nei confronti della sessualità? Di essere l'agente di una rottura nel reale del sesso, perfino al di là della trasgressione di qualche tabù morale o religioso? Ha la reverente convinzione di essere approdato al sesso, nel senso in cui, dopo Hugo, si era approdati al verso?

Tanto per istruire la questione, commenterò quattro testi estratti da Cinque casi clinici, testi che vanno dal 1905 al 1918.

La raccolta intitolata Cinque casi clinici è, a mio avviso, uno dei massimi libri del secolo. È un capolavoro sotto tutti i punti di vista: invenzione, audacia, brio letterario, intelligenza sconcertante. Lo si può leggere come un magistrale prodotto dello spirito umano e come una creazione di assoluta evidenza, indipendentemente dall'interesse per il ragionamento psicoanalitico. È del resto significativo che, malgrado le migliaia di tentativi condotti da persone di grande talento, non esista una sola descrizione di un caso, una sola trasmissione di un singolo processo analitico che sia all'altezza di uno dei cinque studi di Freud. In essi troviamo la parola definitiva sui vari casi, che si tratti dell'isteria (Dora), dell'ossessione (l'uomo dei topi), della fobia (il piccolo Hans), della paranoia (il presidente Schreber) o dei confini tra nevrosi e psicosi (l'uomo dei lupi). A confronto del materiale di solito desolante sulle formazioni inconsce, i cinque studi sono delle inesplicabili "acquisizioni valide per sempre". Elevare al rango di eterno i miserabili retroscena del carattere umano richiedeva una resistenza e un genio fuori del comune.

E dunque legittimo chiedersi in che modo, nei cinque Casi clinici, Freud abordi la questione della propria audacia per quanto concerne il reale del sesso, o la genealogia mentale della sessualità, o anche l'instaurazione (di cui egli è il primo soggetto) di un faccia a faccia tra pensiero e sesso che non solo non assume la forma di un'inquisizione morale, ma indaga addirittura la potenza determinante delle reali incarnazioni del sesso nella costituzione del pensiero, piuttosto che la più o meno grande capacità del pensiero di controllare l'impulso sessuale.

Cominciamo con un frammento dell'introduzione al caso di Dora, che è del 1905, come la prima rivoluzione russa, quella che i bolscevichi definiranno retrospettivamente la "prova generale" (della rivoluzione d'Ottobre). Ecco dunque le confessioni e le misure difensive di Freud:

Nel presente caso clinico, l'unico che abbia finora potuto far sfuggire alle restrizioni imposte dalla discrezione professionale e dalle circostanze sfavorevoli, le relazioni sessuali vengono discusse con tutta franchezza, gli organi e le funzioni della vita sessuale vengono chiamati col loro nome, e il lettore pudico si avvedrà, leggendo, ch'io non mi sono peritato di trattare tali argomenti, in un tale linguaggio, con una giovinetta. Debbo dunque difendermi anche da questa accusa? Mi limiterò a rivendicare gli stessi diritti del ginecologo - o meglio, diritti molto più modesti - e a rilevare che sarebbe segno di una ben strana e perversa lascivia il supporre che conversazioni del genere possano costituire un buon mezzo per eccitare o soddisfare appetiti sessuali.¹

Visto nell'ottica del problema di cui ci occupiamo, si tratta di un testo estremamente denso. Freud vi manifesta un'acuta coscienza delle modificazioni che egli introduce nella questione del sesso e del sessuale. Nello stesso tempo, una misura precauzionale di tipo "sociale", senza dubbio associata a resistenze inconsce, lo induce a una negazione non analizzata che non gli sarebbe certo sfuggita se si fosse trattato d'altri che di lui. Il fatto è che, come ci dicono segni di ogni genere, una delle grandezze di Freud (nonché di Cantor che, dopo Lenin e appunto Freud, è forse la terza sorgente intellettuale del xx secolo) è di aver dovuto operare contro se stesso e dare al sessuale, in direzione dei suoi effetti di pensiero, un'estensione alla quale non era affatto preparato, anzi per la quale nutriva un'innata antipatia. Allo stesso modo in cui, mettendo mano all'infinito e destituendolo del legame sublime con l'Uno, Cantor sconvolgeva le sue proprie convinzioni teologiche.

Progredendo dall'esplicito verso l'implicito, o dalle tesi coscienti verso le operazioni inconsce, il testo di Freud ci dice quattro cose:

1. "Mi limito a nominare il sessuale quale esso è, chiamo con il loro nome le cose del sesso, parlo con franchezza." Una dichiarazione che sembra semplice, per non dire ovvia ma che, data l'epoca, è fondamentale. L'invenzione psicoanalitica consiste certo nel porre il pensiero di fronte al sessuale in quanto tale. L'importante, però, è che non si tratta di un semplice rapporto di sapere. Come Foucault non ha cessato di proclamare, la volontà di

"sapere il sesso" non è mai mancata, legata com'è da sempre agli effetti di potere di un controllo dei corpi e, in particolare, del legame dei corpi. La singolarità di Freud sta nel fatto che il faccia a faccia con il sessuale non appartiene all'ordine del sapere ma a quello di una nominazione, di un intervento, di ciò che egli chiama una "franca discussione", che cerca precisamente di disgiungere gli effetti del sessuale da ogni apprensione puramente cognitiva e, di conseguenza, da ogni subordinazione al potere della norma. Da questo punto di vista, l'attestazione di un'"ontologia" del sessuale (il sessuale così com'è, "organi e funzioni") comporta in effetti un'emancipazione del giudizio. A poco a poco, che lo voglia o no, la psicoanalisi accompagnerà il deperimento delle norme esplicite attraverso le quali si organizzava il sapere della sessualità. Il fatto di pensarla, faccia a faccia, come l'in-saputo di ogni pensiero, conferiva alla sessualità uno statuto e, possiamo dire, una nobiltà che nessuna delle norme anteriori poteva accettare.

Su questo punto Freud è cosciente della propria originalità, del proprio coraggio e assume il faccia a faccia pensiero/sessualità come una vera e propria rottura.

2. "Non esito a discuterne con una giovinetta." La questione della femminilità, dell'autonomia della sessualità femminile e dei suoi effetti, è uno dei principali sconvolgimenti che la psicoanalisi provoca, accompagna e nello stesso tempo finisce per seguire da una certa distanza. Nel caso di Dora, del resto, si trattava più di ascoltare (di prendere alla lettera) ciò che una ragazza aveva da dire sul sesso che non di "discuterne" con lei. La psicoanalisi nascente, infatti, è soprattutto la decisione di ascoltare il dire isterico senza farne subito una stregoneria attinente ora all'aneddoto, ora al rogo. E Freud si dedica appunto a sostenere, fin negli arcani di un sessuale fondante, il penoso labirinto comprovante tale dire, creando così una nuova zona del pensiero. Il fatto che le donne non ne debbano venire protette, anzi tutto il contrario, è attestato dal numero di psicoanaliste donne attive fin dagli albori della disciplina. Da cui l'inizio, nel corso del secolo, di una lunga metamorfosi della sessualità, indotta soprattutto dall'esplicita

inclusione, nel pensiero, della sua dimensione femminile e, più tardi, di ciò che comporta di propriamente creativo la sua componente omosessuale. La psicoanalisi non è certo la sola ad aver operato in tal senso. Ma basta leggere il caso Dora, appunto, per constatare che, nel 1905, Freud non era certo al seguito di nessuno.

3. La formula con la quale Freud dichiara di reclamare un ruolo più modesto di quello del ginecologo ci introduce nella strategia difensiva. Il ginecologo, di cui non a caso oggi lo stato si augura la sparizione, è colui che mantiene il motivo di un rapporto puramente oggettivo verso le incarnazioni del sesso. Al riparo di questa obiettività, milioni di donne hanno trovato di che difendere segretamente certe zone corporee dalla loro soggettivazione, ed è proprio qui che l'economia moderna si inalbera, opponendo il seguente incontrovertibile ragionamento: se il fenomeno è oggettivo, bisogna vedere quanto costa, e la specialità risulta troppo costosa. Andate a consultare il vostro medico generico. Se è soggettivo, allora non esiste e soprattutto non deve costare niente. Fatene a meno. Oppure è un lusso. Prendete l'aereo e andate a consultare uno specialista a Los Angeles.

Secondo la legge del nostro mondo, ciò che è oggettivo deve adeguare al mercato i propri costi, e ciò che è soggettivo non deve esistere se non come lusso inaccessibile.

Comunque sia, reclamando il ruolo di ginecologo Freud desoggettiva fortemente l'intrico del suo pensiero e del dire sessualizzato della giovane isterica. Ma che intende, in realtà, con i diritti "più modesti"? Che Dora non si spogli? Freud lo sa perfettamente: prendere la sessualità dal lato della sua efficacia nella costituzione di un soggetto attiene a una nudità (transitoria) che esula dallo spogliarsi medico.

All'alba delle trasformazioni, vediamo chiaramente Freud esitare circa la versione da fornire al pubblico. Prendere a modello l'oggettività medica, che da sempre registra il corpo e il sesso, oppure scegliere una soggettivazione sovversiva, che approda al racconto sessuale e ai suoi effetti, da cui niente, né la femminilità

intesa in quanto tale, né l'innominabile godimento né, soprattutto, la delucidazione del desiderio di pensare, usciranno indenni? È fin troppo chiaro che, sul filo di questa esitazione, l'ideale della scienza e il ginecologo, suo rappresentante, servono a compensare l'angoscia del nuovo.

4. Nessun desiderio, garantisce infine Freud, circola in questa faccenda e sarebbe "perversa lascivia" credere il contrario. Il paragrafo si conclude così con una negazione che potrebbe servire da caso tipico. Si sa infatti (e basta leggere il caso per convincersene) che c'è stata un'intensa circolazione di desiderio tra la giovane isterica e il suo analista, al punto che Freud è letteralmente fuggito, lasciando il "caso Dora" in buona parte irrisolto (cosa che, del resto, è parte del suo fascino letterario). Di modo che Freud ha trasmesso sia ai suoi discepoli sia a se stesso un paradigma di ciò che verrà chiamato il controtransfert, attraverso il quale un analizzato seduttore arriva a prendere il sopravvento sul maestro che lo analizza.

Non è certo uno dei minori apporti del secolo l'aver finalmente pensato (sulla scia, a dire il vero, del Simposio di Platone) l'immensa importanza delle operazioni transferenziali e controtransferenziali in tutto ciò che concerne sia la trasmissione dei saperi, sia l'agglutinazione dei gruppi umani intorno a un qualche feticcio oscuro. Come fa spesso il Maestro iniziatore, Freud pratica questo varco del pensiero in regioni dove la verità si regge su una negazione del sesso, e nello stesso tempo arretra leggermente davanti alla nominazione esplicita della sua pratica. Ciò non gli impedirà di approdare al turbamento desiderante al quale si espone chiunque voglia affrontare la scoperta di una verità sulla particolarità di un soggetto.

Che cosa ci dice di nuovo sul sessuale il caso del piccolo Hans, testo del 1909? Ne cito un frammento significativo:

Ma anche lo psicoanalista può confessare il desiderio di una dimostrazione più diretta e ottenuta per vie più brevi di quelle tesi fondamentali. Non

dovrebbe essere possibile osservare direttamente sul bambino, in tutta la loro vivente freschezza, quei moti sessuali e quelle formazioni di desiderio che negli adulti disseppelliamo con tanta fatica dalle loro rovine, tanto più che ravvisiamo in essi un comune patrimonio costituzionale di tutti gli uomini e sosteniamo che nei nevrotici appaiono soltanto rafforzati o distorti? A questo scopo vado esortando da anni allievi e amici a raccogliere osservazioni sulla vita sessuale dei bambini, che perlopiù viene abilmente trascurata o deliberatamente negata.²

Questa volta si tratta di ciò che in effetti ha suscitato e continua a suscitare le più violente reazioni (basti vedere le dichiarazioni, talvolta letteralmente insensate, cui danno luogo le pratiche pedofile), ovvero dell'affermazione che esiste una rigorosa sessualità infantile, scena su cui si costruisce il futuro del soggetto. Per Freud tale sessualità è inoltre talmente contrassegnata dalla sua perversità polimorfa, che qualsiasi idea a proposito del sesso nonnato dalla natura appare subito inconsistente. Freud è perfettamente cosciente della capacità dirompente di tale dottrina, per cui esorta i propri allievi a moltiplicare le osservazioni dirette per poter disporre, nelle controversie, di un solido apparato empirico.

E, come ho già detto, non è affatto dimostrato che ai giorni nostri il coraggio di Freud sia diventato inutile.

Il secolo ha senza dubbio demolito una delle tesi classiche sull'infanzia, per esempio quella di Descartes, secondo cui il bambino non era che una specie di intermedio tra il cane e l'adulto, intermedio che, per passare al rango di uomo, doveva venire addestrato e castigato senza la minima esitazione. Oggi siamo alla dichiarazione universale dei diritti del bambino e ai processi intentati (soprattutto in Scandinavia e su denuncia dei vicini di casa) ai pochi genitori che pensano ancora di poter picchiare i propri rampolli. Come non rallegrarsi di una simile mutazione, presa in sé e per sé? Non si possono certo continuare a difendere le scuole inglesi di una volta e i loro castighi corporali. Il punto è sapere il prezzo che si paga, in materia di definizione dell'uomo, per ogni estensione dei suoi diritti. Un'uguaglianza, infatti, è

reversibile. Il fatto che il bambino abbia gli stessi diritti dell'uomo può significare che il bambino è un uomo, ma può anche avere come condizione che l'uomo accetti di non essere che un bambino. Il fatto che anche i macachi e le scrofe possiedano i propri diritti inalienabili può essere un indizio di raffinata pietà, ma può anche significare che non siamo autorizzati a crederci troppo diversi dalla scimmia o dal maiale.

La questione di base è sempre quella sollevata da Rousseau: "Che cos'è l'infanzia?". Freud risponde che l'infanzia è la scena della costituzione del soggetto nel e attraverso il desiderio, nell'esercizio e attraverso l'esercizio del piacere legato a rappresentazioni di oggetti. L'infanzia fissa la cornice sessuale all'interno della quale ormai si porrà ogni nostro pensiero, per quanto sublimato ne siano le operazioni.

Ciò che, ancora oggi, mantiene la dimensione sovversiva di tale tesi non è il solito discorso circa l'animalità del bambino e la necessità di educarlo. Al contrario: l'ostacolo sta nel fatto che il bambino sia considerato un innocente, un angioletto, la sede di tutte le nostre malsane fantasie, il ricettacolo di tutta l'acqua di rose del mondo. Come si può constatare dai continui incitamenti alla delazione, alla pena di morte e al linciaggio immediato ogni volta che si parla di rapporti sessuali con un bambino. In questi violenti appelli, davanti ai quali l'autorità pubblica fatica a restare insensibile, non si parla mai, dico mai, di ciò che Freud ha chiaramente esposto con il suo solito coraggio, vale a dire che l'infanzia, lungi da qualsiasi innocenza, è l'età d'oro della sperimentazione sessuale in tutte le sue forme.

Va da sé che la legge debba stabilire chi sia un bambino e chi no, a che età si disponga liberamente del proprio corpo e come vadano puniti coloro che trasgrediscono tali disposizioni legali. Come va pure da sé che i delitti debbano essere repressi nel modo più giusto e severo. Ciò detto, non solo è inutile, ma anche profondamente nocivo e reazionario tirare in ballo rappresentazioni arcaiche dell'infanzia improntate al menzognero moralismo prefreudiano, dimenticando che qualsiasi infanzia è strutturata da potenti

pulsioni e da una curiosità sessuale sempre all'erta. Tante vero che risulta inevitabilmente delicato misurare il grado di complicità di un bambino con coloro che lo seducono sessualmente, fermo restando, giustamente, che l'esistenza di tale complicità non assolve minimamente l'adulto che ne approfitta.

Aggiungiamo pure che coloro che organizzano petizioni, delazioni, siti Internet e linciaggi incontrollati nei confronti dei pedofili farebbero bene a esaminare la struttura patogena, anche dal punto di vista sessuale, della famiglia. La schiacciante maggioranza dei reati su bambini viene commessa non a opera di loschi scapoli pedofili, ma dai genitori e, in particolare, dalle madri. E la schiacciante maggioranza delle molestie sessuali sono di tipo incestuoso a opera, stavolta, di padri o patrigni. Ma su questo si tace. E difficile inserire madri assassine e padri incestuosi, infinitamente più numerosi degli assassini pedofili, nell'idillico quadro familiare nel quale si vuole dipingere il delizioso rapporto tra i bravi genitori e i loro angelici rampolli.

Freud non si è lasciato intralciare da niente, quali che fossero le sue reticenze borghesi. Ha spiegato il pensiero umano a partire dalla sessualità infantile, e ci ha fornito tutti i mezzi per comprendere quanto vi sia di fittizio, di nevrotico e di disperante nell'universo familiare. Ha anche anticipato ciò che è ormai risaputo, e cioè la risorsa creatrice costituita dall'omosessualità, latente o esplicita, di ogni soggetto umano. Consideriamo, per esempio, questo frammento dell'analisi del presidente Schreber, testo del 1911 :

Penso che a questo punto non abbiamo altre ragioni per opporci all'ipotesi che la causa immediata della malattia di Schreber è stata una fantasia di desiderio femminile (cioè omosessuale passiva) che ha scelto come proprio oggetto la persona del medico. La personalità di Schreber ha opposto una intensa resistenza contro questa fantasia e la lotta difensiva che ne è risultata, tra le forme diverse che avrebbe potute assumere, ha scelto, per motivi che ci sono ignoti, quella del delirio di persecuzione.³

Freud sostiene con coraggio che l'omosessualità è sempre una delle componenti della sessualità generica. Il fatto che l'oggetto del desiderio sia rappresentato dal sesso opposto non è per nulla automatico, ma il risultato di una lunga e aleatoria costruzione. Si noterà che, nel caso di Schreber, ciò che porta al delirio non è affatto la pulsione omosessuale, ma le condizioni del conflitto in cui il soggetto viene trascinato dalla repressione della pulsione stessa.

Il fantasma di Schreber è un desiderio "femminile" non per la sua pura forma passiva, ma perché si tratta, come dimostrano le metamorfosi finali del fantasma, di conquistare il posto della moglie del Padre (diventare l'oggetto sessuale di Dio). In sé e per sé tale fantasma non fa che testimoniare l'ambivalenza universale delle pulsioni, la loro ambivalenza circa l'oggetto sul quale fissarsi. La sua repressione inconscia non è che l'effetto delle regole sociali, degli schemi familiari, della legge del padre e via dicendo. Non ha niente di naturale. Quanto all'esito psicotico, Freud, pur spiegandone virtuosisticamente la logica, non manca di dire che la sua causa è puramente e semplicemente sconosciuta. In altre parole: il collegamento tra il fantasma omosessuale e il delirio è intelligibile, ma non per questo meno contingente. Le forze libidinali in gioco avrebbero potuto concatenarsi in "un'altra forma". L'omosessualità è quindi assunta da Freud come una possibilità tra le altre, una risorsa per il progredire della pulsione. La sua universalità risulta dal fatto che è impossibile isolare delle figure pure del desiderio. Ogni fissazione di oggetto è contaminata dal suo contrario, ogni desiderio contiene quello di essere "al posto" dell'altro sesso.

C'è un sovvertimento del rapporto tra universalità e risorsa del desiderio sessuale che, nel secolo, va ben oltre ciò che Freud aveva intravisto, ma che tuttavia aveva annunciato con l'implacabile vigore del logico delle pulsioni.

Non c'è dunque da stupirsi che un uomo così inflessibile circa le esigenze del pensiero si sia ben presto reso conto del pericolo al

quale le resistenze della "normalità" espongono la sua impresa. Lo testimonia questo brano dell 'Uomo dei lupi (1918):

Nell'attuale fase della lotta intorno alla psicoanalisi, la resistenza contro le scoperte psicoanalitiche ha assunto, com'è noto, una forma nuova. In passato ci si contentava di contestare la veridicità dei fatti asseriti dalla psicoanalisi; e a tal scopo la tecnica migliore sembrava quella di evitarne la verifica. Sembra che a poco a poco questo procedimento si stia esaurendo; oggi si batte la strada nuova di riconoscere i fatti, ma di eluderne le conseguenze per mezzo di interpretazioni distorte che ottengono ugualmente lo scopo di tenere a bada le novità che non sono gradite. Lo studio delle nevrosi infantili prova l'assoluta inadeguatezza di questi superficiali o arbitrari tentativi di reinterpretazione. Questo stesso studio rivela l'enorme funzione che nello strutturarsi della nevrosi svolgono le forze pulsionali libidiche la cui esistenza è così spesso contestata, e consente di riconoscere la mancanza di qualsiasi aspirazione verso lontani obiettivi culturali di cui il bambino nulla sa e che pertanto nulla significano per lui.⁴

In questo testo Freud analizza una seconda ondata di resistenza alla psicoanalisi. Se in un primo momento a fare scandalo era stato il confronto tra il pensiero e l'ingiunzione sessuale, ora ci si sforza di "spiritualizzare" tale ingiunzione, di farne un fenomeno culturale. Si pensa ovviamente agli archetipi di Jung, attraverso i quali l'elemento sessuale si trova di colpo formalizzato nella Cultura. Freud denuncia questa sublimazione culturale come una resistenza appena più sottile. Bisogna assolutamente restare nel faccia a faccia con il sessuale e ricostituire senza paura né sotterfugi la scena in cui sono in atto le "forze libidinali".

Fin dal 1918, quindi, Freud vede perfettamente la manovra, in seguito mai cessata, che consiste nel rinviare l'articolazione del desiderio e del suo oggetto a un senso precostituito nella cultura, nella mitologia e nella religione. Questa manovra consiste sempre nell'introdurre il senso al posto della verità, a iniettare il "culturale" nella libido. È la manovra ermeneutica e Freud ha subito capito che vi si nascondeva un'insidiosa negazione della sua scoperta e che,

insomma, bisognava tornare al sesso nudo e alla sua radicale assenza di senso.

Freud, questo grande spirito materialista, sapeva anche che si trattava della lotta contro la religione, della forma moderna di tale lotta, della forma richiesta dal nostro secolo. Ciò che spaventa la religione non è l'importanza del sesso, al contrario. I padri della Chiesa la sanno lunga sul sesso, sulle sue perversioni, sui suoi effetti, e sono gli ultimi a sottovalutarne l'importanza. Ciò che li spaventa è che il sesso possa comandare una concezione della verità separata dal senso. La cosa terribile è che il sesso sia ribelle a ogni donazione di senso, mentre per la religione è una questione vitale il poter spiritualizzare, e dunque far significare, il rapporto sessuale.

Sull'argomento del sesso, del senso e della verità, Freud ha impegnato il secolo in una grande battaglia che Lacan ha presentato come una grande battaglia tra religione e psicoanalisi. La posta del conflitto è sapere se il sesso abbia un senso o, per parlare come Lacan, se nel sesso esista qualcosa di ragionevolmente collegato, qualcosa come un "rapporto" sessuale; o se, al contrario, il destino soggettivo della sessuazione sottometta il soggetto a una verità insensata, e se, come dice ancora Lacan, non esista rapporto sessuale.

Più semplicemente: la funzione antireligiosa del faccia a faccia pensiero/sesso sotto il segno della verità è che esso sottrae il discorso sul sesso alle pretese della morale.

Tale sottrazione equivale a una rivoluzione di così vasta portata da dubitare che il secolo sia riuscito a realizzarla. Certo, ha estirpato il sesso dalle figure più manifeste della moralità. Ma lo ha anche de-moralizzato? La morale può nascondersi sotto l'edonismo. L'imperativo "Godi!", oggi sbandierato da tutte le riviste per adolescenti, mantiene e aggrava le strutture sintetizzate dall'imperativo "Non godere!". La rivoluzione freudiana, che nel secolo ha scortato l'intimo conflitto con la strutturazione religiosa del senso, è ora in sospenso, confrontata com'è a nuove modalità di soggettivazione sessuata, in cui la forma apparente (etero o

omosessuale, femminile o maschile, attiva o passiva, nevrotica o depressa, e via di seguito) ha meno importanza dell'angoscia causata dalla cosa innominabile dissimulata sotto ogni godimento e, in particolare, sotto ogni godimento obbligatorio.

Com'è noto fin dai tempi del Basso Impero, quando il godimento è ciò che ogni vita vorrebbe assicurarsi e che si pone come imperativo, ciò di cui si finisce inevitabilmente per godere è l'atrocità. È giunta l'era dell'oscenità generale, dei gladiatori, dei supplizi in tempo reale, che ci farà rimpiangere perfino le carneficine politiche del secolo defunto.

È senza dubbio su questo punto che siamo ispirati dal coraggio mostrato da Freud nell'ergere il pensiero e inalberare la logica di fronte a ciò che, anche se basato solo sull'innominabile, è nondimeno un ingrediente inevitabile della nostra verità.

L'aver saputo arrivare al reale del sesso piuttosto che al suo senso fa di Freud uno dei grandi eroi di questo secolo, uno di quelli che autorizzano a dire che questi anni, così spesso dedicati all'orribile e vana indifferenza dei particolarismi, non sono stati inutili a ciò che vi è di universale nel pensiero.

1 S. Freud, *Casi clinici*, Bollati Boringhieri, Torino 1991, p. 151 e in *Opere*, Bollati Boringhieri, Torino 1967-1979, voi. 4, p. 307 (con il titolo *Frammento di un'analisi d'isteria*, 1901). Alain Badiou, qui e in seguito, riporta gli anni di pubblicazione [N.d.T.]

2 S. Freud, *Casi clinici*, cit., p. 251 e in *Opere*, cit., voi. 5, p. 482 (con il titolo *Analisi della fobia di un bambino di cinque anni*, 1908). [N.d.T.]

3 S. Freud, *Casi clinici*, cit., p. 516 e in *Opere*, cit., voi. 6, p. 374 (con il titolo *Osservazioni psicoanalitiche su un caso di paranoia descritto autobiograficamente*, 1910). [N.d.T.]

4 S. Freud, *Casi clinici*, cit., p. 553 e in *Opere*, cit., voi. 7, p. 489 (con il titolo *Dalla storia di una nevrosi infantile*, 1914). [N.D.T]

8. Anabasi

10 novembre 1999

Com'è dunque che il secolo ha concepito il suo proprio movimento, la propria traiettoria? Come una risalita verso l'origine, una faticosa costruzione della novità, un'esperienza esiliata dell'inizio. Ce una parola greca che contiene tutti questi significati, più alcuni altri: "anabasi". Anabasi, in particolare, è il titolo di un'opera di Senofonte che narra la storia di un esercito di circa 10.000 mercenari greci assoldati da uno dei due partiti in un conflitto dinastico in Persia.

Teniamo presente che i greci erano apprezzati dai "barbari" non tanto per la loro civiltà raffinata, quanto per le loro doti militari. E qual era il nocciolo duro della forza militare greca (poi macedone e poi romana), ciò che ne ha determinato la superiorità sugli enormi agglomerati bellici radunati dai persiani o dagli egiziani? La disciplina. Non per nulla il regolamento militare precisa, nel primo articolo, che "la forza principale degli eserciti sta nella disciplina". L'egemonia conquistatrice di ciò che si suole chiamare l'Occidente risiede, fondamentalmente, sulla disciplina, che è disciplina di pensiero, forza compatta della certezza, patriottismo politico finalmente concentrato nella coesione militare. Così pure, quando Lenin vuole che nel partito proletario regni una "disciplina di ferro", è perché sa che i proletari, sprovvisti di tutto, non hanno la minima possibilità di vincere se non si impongono, come conseguenza e figura materiale della loro consistenza politica, una disciplina di organizzazione senza pari.

Ogni anabasi esige quindi che il pensiero accetti una disciplina. Senza di essa non si può "risalire la china", che è uno dei possibili significati della parola "anabasi". Senofonte e i suoi 10.000 compagni ne faranno l'esperienza. Nella battaglia di Cunaxa, infatti, il loro assoldatore persiano viene ucciso e i mercenari greci si ritrovano soli nel cuore di un paese sconosciuto, senza appoggi locali e senza meta precisa. "Anabasi" indicherà il loro movimento "verso casa", un movimento di gente spaesata, fuori luogo e fuorilegge.

Mettiamo in risalto tre punti per ciò che, a prima vista, caratterizza il movimento chiamato "anabasi":

a) Senofonte descrive il crollo dell'ordine che conferiva un senso alla presenza collettiva dei greci nel cuore della Persia. Dopo Cunaxa i greci si trovano di colpo privi di ogni ragione di trovarsi dove si trovano. Non sono più che degli stranieri in un paese ostile. Alla radice dell'anabasi c'è una sorta di principio di smarrimento.

b) I greci non possono contare che su loro stessi, sulla loro volontà e disciplina. Dopo avere agito per conto di altri, in posizione d'obbedienza e di servizio remunerato, si trovano improvvisamente abbandonati alle proprie decisioni e costretti a inventare il proprio destino.

c) I greci devono assolutamente trovare qualcosa di nuovo. La loro marcia attraverso la Persia e verso il mare non corrisponde ad alcun orientamento precedente. E non potrà neanche essere un semplice ritorno, poiché inventa il proprio cammino senza sapere se sia realmente quello del ritorno. L'anabasi è quindi la libera invenzione di un'erranza che sarà stata un ritorno, un ritorno che, prima dell'erranza, non esisteva come strada-di-ritorno.

Una delle scene più note dell'Anabasi è quella in cui i greci scalano una collina e, scorgendo finalmente il mare, gridano: Θάλασσα, Θάλασσα! "Il mare! Il mare!". Per un greco il mare è già un frammento riconoscibile di patria. Vedere il mare significa che l'erranza inventata si accinge a tracciare una curva di ritorno. Un ritorno inedito.

Si comincia a intravedere ciò che fa della parola "anabasi" il possibile supporto di una meditazione sul nostro secolo. È il fatto di lasciare indecise, nella traiettoria indicata, le parti rispettive dell'invenzione disciplinata e dell'erranza casuale, di fare la sintesi disgiuntiva della volontà e dello smarrimento. Del resto la parola greca attesta già di per sé tale non-decidibilità, visto che il verbo anabanein ("anabasare", insomma) significa sia "imbarcarsi", sia "ritornare". Questo accoppiamento semantico conviene senza dubbio a un secolo che non cessa di chiedersi, a proposito di se stesso, se sia una fine o un inizio.

Ed ecco che, in effetti, inquadrando a quarant'anni di distanza il nocciolo duro del secolo, ossia gli anni trenta- quaranta, due poeti scrivono sotto questo stesso significante: "anabasi". Prima, negli anni venti, Alexis Leger, detto Saint-John Perse. Poi, agli inizi degli anni sessanta, Paul Ancell, o Antschel, detto Paul Celan. E dal contrasto di queste due anabasi che cercheremo di estrarre la coscienza del secolo circa il suo movimento, la sua precaria convinzione di essere una risalita verso un "a casa" propriamente umano, l'anabasi di un alto significato.

I due poeti sono estremamente diversi l'uno dall'altro. Consentitemi di analizzare tale differenza, poiché per il secolo è quanto mai significativo il fatto di avere poeticamente accolto sotto la stessa "anabasi" dei tipi di esistenza così violentemente in contrasto.

Alexis Saint-Leger Leger, detto Saint-John Perse, nato nel 1887, morto nel 1975, è nato nella Guadalupa. E un antillano bianco, di stirpe coloniale, figlio di una buona famiglia di piantatori stabiliti in Guadalupa da due secoli. Personalmente ritiene di essere nato in un paradiso, quel paradiso che da sempre le colonie rappresentano per i coloni, quale che sia la loro buona volontà progressista. Simpatizzo, in senso etimologico, con Saint-John Perse quando ripenso alla mia prima infanzia in Marocco, tra le mie balie opulente e velate. Mi torna in mente Fatima, da noi peraltro chiamata "Fatma" - un po' per volta, per i coloni, ogni donna araba

diventava un'altra "fatma", visto che gli "indigeni" (altra categoria cruciale di questo genere di paradisi) sono indistinguibili l'uno dall'altro. Ricordo mio padre, peraltro modesto professore di matematica, che, dall'alto della nostra villa bianca sotto il viola delle buganvillee, vedevo tornare dalla caccia con cani e servitori piegati sotto il peso della selvaggina abbattuta. Non mi stupisco quindi che il poeta definisca abbagliante la propria infanzia. Ne redigerà la cronaca nella sua prima raccolta, *Elogi* (1907-1911), una delle cui sezioni, intitolata "Per festeggiare un'infanzia", pone una domanda fondamentale per quanto riguarda la memoria, una domanda degna di Proust: "Che c'era a quel tempo, a parte l'infanzia, che ora non c'è più?". Oggi possiamo rispondere: l'oscuro e più che succulento nirvana coloniale.

Alexis Leger lascia le isole nel 1899. Si presenta a un concorso del ministero degli Esteri e diviene diplomatico. Trascorre la guerra del '14 nei ministeri, parte per la Cina come attaché d'ambasciata e viaggia in Asia centrale, come si desume dalla lettura di *Anabasi*, che risale al 1924. A partire dalla metà degli anni venti diventa il perfetto esempio dell'alto funzionario. Per quasi ventanni non pubblica più poesie. Sarà segretario generale al Quai d'Orsay (massimo grado della carriera) dal 1933 al 1939. Nel 1940 si esilia negli Stati Uniti e viene privato della nazionalità francese da Pétain. Le sue amicizie americane gli consentono di diventare direttore della biblioteca del Congresso. È un americano d'adozione, lontano dalla Francia anche a causa della sua franca antipatia per De Gaulle. Descrive la sua situazione in quella che è con ogni probabilità la più personale delle sue poesie, *Esilio*; poi, in *Venti*, celebra l'epopea delle vaste pianure dell'Ovest. Viaggia, ricomincia a scrivere, stavolta un cantico all'amore, *Amari*. Viene insignito del premio Nobel.

In fondo, a partire dagli anni cinquanta, Saint-John Perse occupa il posto di poeta ufficiale della Repubblica lasciato vacante da Valéry. È un uomo soddisfatto: infanzia paradisiaca, alta carriera di stato, nobile esilio, amori sereni, onorificenze massime. Nessuna delle violenze del secolo sembra sfiorarlo. In questo senso,

continuando e consolidando la figura claudeliana del poeta-diplomatico, con in più un tocco da mandarino cinese (scrivo stanze sull'esilio e sulla transitorietà delle cose umane, ma non permetto a nessuno di ignorare che sono il sottosegretario dell'imperatore), Saint-John Perse fissa una figura che, in pieno xx secolo, perpetua i dati del xix. È il tipico uomo della Terza Repubblica, quella dell'imperialismo tranquillo e dello stato galantuomo; un uomo della società di classe civile e satolla, addormentata sulla propria potenza e il cui genere letterario più diffuso sono i discorsi tenuti durante le distribuzioni dei premi. Basta leggere il discorso tenuto da Saint-John Perse in occasione del Nobel per avvertire la sua familiarità con questo esercizio e la sua capacità di competere con Valéry (maestro riconosciuto delle cerimonie liceali e accademiche) nel maneggiare pomposi luoghi comuni in modo elegante e soprattutto gradito all'orecchio (cosa tutt'altro che facile).

Che cosa ha potuto intuire, un uomo del genere, sul secolo e sulla sua passione del reale? Perché prendere come esempio proprio lui? Ebbene, perché per l'appunto, dal fondo della sua poltrona dorata di una repubblica al tramonto, Saint-John Perse ha perfettamente percepito, come un rumore lontano di cui si ignora o si disprezza la causa, che il secolo aveva una dimensione epica. Può addirittura darsi che la sua altera distanza e il suo intimo disimpegno, tanto più radicali in quanto occupava un posto chiave dello stato, gli abbiano consentito di afferrare meglio di altri che, in realtà, questa epopea, nella sua essenza, non era affatto tale. La sintesi disgiuntiva portata dalla poesia di Saint-John Perse è quella della vacanza spirituale e dell'affermazione epica. L'immagine del secolo da lui promossa, pur non parlandone mai direttamente, è conforme a un imperativo proprio di questo tempo, riassunto nelle parole: la tua forza sia nichilista, ma la tua forma sia epica. Saint-John Perse loderà ciò che c'è nell'esatta misura in cui ciò è, senza tentare di trarne alcun senso. La sua anabasi è il puro movimento dell'epopea, ma su uno sfondo di indifferenza. Il poema pensa il

profondo legame esistito nel secolo tra violenza e assenza,
illustrato nella sezione vili di Anabasi:

Leggi sopra la vendita delle giumente. Leggi erranti. E noi stessi. (Colore
d'uomini.)

I nostri compagni queste altre trombe in viaggio, clessidre in marcia sulla
terra,

e gli scrosci solenni, d'una sostanza meravigliosa, tessuti di polveri e
d'insetti, che inseguivano i nostri popoli nelle sabbie come il testatico.

(Su misura dei nostri cuori quanta assenza fu consumata!)

Non che fosse sterile la tappa: al passo delle bestie senza vincoli (i nostri
cavalli puri dagli occhi di primogeniti), molte cose sopra le tenebre della
mente - molte cose intraprese con comodo sopra le frontiere della mente
- grandi storie seleucidi al fischio delle fionde e la terra datasi alle
spiegazioni...

E altro: queste ombre - le prevaricazioni del cielo contro la terra...

Cavalieri di traverso a tali famiglie umane, dove gli odi a volte cantavano
come cincallegre, alzeremo noi la frusta sopra le parole castrate della
felicità? - Uomo, pesa il tuo peso calcolato in grano. Un paese qui non è il
mio. Che m'ha dato il mondo oltre questo movimento d'erbe?...

Sino al luogo detto dell'Albero Secco:

e il lampo famelico m'assegna queste province in Ovest.

Ma di là sono gli ozi maggiori, e in un grande
paese di pascoli senza memoria, l'anno senza legami e senza anniversari,
condito d'aurore e di fuochi. (Sacrificio di mattina di un cuore di
montone nero.)

Strade del mondo, uno vi segue. Autorità sopra tutti i segni della terra.

O Viaggiatore nel vento giallo, gusto dell'anima!... e il seme, dici tu, del
coccio indiano possiede, lo si stritoli! Virtù inebrianti!

Un gran principio di violenza comandava i nostri costumi.¹

Con Paul Celan - Paul Antschel, 1920-1970 - assistiamo invece
all'irruzione del reale più crudo del secolo. Non è protetto da
nessuna dinastia e da nessun agio ufficiale. Nasce a Czernowitz in

Romania, nella provincia della Bucovina. Notiamo che nasce pressappoco quando il diplomatico Saint-John Perse (età trentatré anni) è occupato a scrivere *Anabasi*. È di famiglia ebraica. La sua infanzia lo immerge in una pluralità linguistica: tedesco, yiddish, rumeno. Dal 1938 al 1939 studia medicina in Francia. Nel 1940 la Bucovina viene annessa all'Urss in seguito al patto russo-tedesco. Celan studia il russo. Resterà per tutta la vita un traduttore e una delle sue raccolte è dedicata a Mandel'stam. Nel 1941, in seguito all'offensiva nazista, i russi si ritirano. Segue la creazione del ghetto e la deportazione dei genitori. Il padre morirà di tifo, la madre verrà uccisa. Nel 1942 Celan è internato in un campo di lavoro forzato per giovani. Nel 1944 la regione viene liberata dai sovietici. Celan riprende gli studi di inglese. Tra il 1945 e il 1947 traduce dal russo in rumeno alcune novelle di Cechov. Scrive le sue prime poesie e adotta lo pseudonimo di Celan. Nel 1948 parte per Parigi dove studierà il tedesco. Comincia a formarsi la sua immagine di nomade. Tiene numerose letture delle proprie poesie in Germania, letture alle quali darà sempre molta importanza. Nel 1958 viene nominato lettore di tedesco all'École normale supérieure (dove prima della guerra Beckett era stato lettore di inglese). Il nucleo della sua opera è costituito dalle poesie degli inizi degli anni sessanta. Nel 1967 si situa un episodio famoso, l'incontro con Heidegger, che ha dato luogo a molteplici interpretazioni nonché a una poesia, quanto mai enigmatica, dello stesso Celan.² Tre anni dopo Celan si suicida. Una parte non trascurabile della sua opera è composta di raccolte postume.

Se si tiene presente quello che ho definito il "secolo breve", quello anteriore alla Restaurazione degli ultimi vent'anni, è legittimo considerare Celan come il poeta che lo chiude.

Ho sempre giudicato puro e semplice sensazionalismo giornalistico il motivo, cento volte ripetuto, di una radicale impotenza della filosofia a misurarsi con i delitti del secolo. La filosofia si è fatta carico di questo problema né meglio né peggio di quanto abbia fatto con tutte le altre procedure di pensiero. Sempre meglio, comunque, di coloro che le rivolgono tale obiezione. E

neanche ho mai pensato che avesse senso dire, come Adorno finge di supporre, che dopo Auschwitz sia diventato impossibile scrivere una poesia. Non trovo quindi nulla di paradossale nel fatto che Celan, per il quale Auschwitz è una questione particolarmente intensa, una specie di fuoco nero, un referente insieme universale e cupamente intimo, non abbia cessato di inventare - e, sfida suprema, di costringere a questa invenzione la lingua tedesca, quella degli assassini - una poesia capace precisamente di misurare ciò che è successo agli uomini negli anni trenta e quaranta. Testimone-poeta di quegli anni, Celan chiude il periodo, aperto da Trakl, Pes-soae Mandelstam, in cui la poesia ha il compito di dare un nome al secolo. Dopo Celan verranno molte altre poesie,³ ma non più poesie del secolo. Il secolo, pensato come meditazione su se stesso, è poeticamente concluso.

L'Anabasis di Celan fa parte della raccolta *Die Niemand's-rose*, "La rosa di nessuno", apparsa nel 1963, quarantanni dopo la poesia Il secolo di Mandel'stam, poeta amato da Celan sopra ogni altro, e quarant'anni dopo l'Anabasi di Saint-John Perse.

Ed ecco come Celan fraseggia la sua anabasi.

Scrittura minuta tra i muri, questo
impervio-vero
Salire e Ritornare
nel Futuro dal cuore lucente.

Laggiù.

Diga
di sillabe, color
mare, protesa lontano
nell'Insolcato.

Poi:
spalliera di boe,
boe d'affanno,

con riflessi di respiro, saltellanti,
istantaneamente belli -:
suoni di luminose campane -: (dum-,
dun-, un-,
unde suspirat
cor),
sfrenati, riscattati,
nostri.

Realtà visibile, udibile,
parola liberata, rizzata
a tenda:

Insieme.⁴

Tra i due poeti, tra le due anabasi non ce solo una differenza di stile. È la concezione di ciò che è poetico a non essere più la stessa. Diciamo che vi viene rescissa una certa figura dell'eloquenza. Chiamo "eloquenza" la convinzione che la lingua disponga di risorse e di cadenze che si tratta di sfruttare. Se il poema di Celan non è eloquente, è perché espone un'incertezza circa la lingua stessa, al punto di non presentarla altro che nel suo taglio, nella sua confezione, nel suo rifacimento arrischiato, e mai nella gloria e nella condivisione delle sue risorse. Per Celan gli anni quaranta hanno reso non del tutto impossibile la poesia, ma decisamente oscena l'eloquenza. Bisogna proporre una poesia senza eloquenza: la verità del secolo è linguisticamente impervia se si pretende di esprimerla nelle figure e negli ornamenti di cui un Saint-John Perse fa ancora largo uso.

L'anabasi, dice Celan, comporta l'"impervio-vero". Eccoci ancora una volta davanti a una forte sintesi disgiuntiva. La poesia deve insediare la verità del tempo nell'impraticabilità della lingua ereditata. È cioè costretta a una forzatura, mentre Saint-John Perse insedia il proprio poema in una agiatezza-vera simboleggiata dall'arcata ritmica e dall'evidenza colorata delle immagini. Il

termine stesso di "anabasi" supporta due tendenze quasi opposte circa le possibilità e i doveri della poesia. La cosa interessante da chiedersi è quindi: perché usare la stessa parola? Che cosa significa, come segno poetico del secolo, un'anabasi?

Lo scarto è un po' il medesimo che separa il xx secolo, nudo e crudele, da ciò che, nel xx, continua il xix: da ciò che continua un sogno imperiale il cui orrore è lontano e discreto, mentre la sua forza paradisiaca e viaggiante è onnipresente. Partito per l'anabasi nel senso di Saint-John Perse, il secolo ha inciampato in una realtà talmente nera che ha dovuto cambiare la direzione di movimento nonché il suono delle parole per dirlo.

È dunque nell'eterogeneità iniziale tra il colmo della retorica ereditaria (un po' come Hugo) e la poesia meno autorizzata che esista (un po' come Nerval) che dovremo costruire l'eventuale univocità dell'anabasi come significante-chiave della traiettoria del secolo.

Procederò per estratti tematici. Nel testo di Saint-John Perse propongo, in assonanza con il nostro pensiero sul secolo, alcune osservazioni sul soggetto, sull'assenza e sulla felicità.

1. Ogni testo poetico o narrativo pone una domanda circa il soggetto. La domanda è: chi parla? È a Natacha Michel che dobbiamo l'esposizione logica del "chi parla", impostata su una teoria completamente nuova dell'incipit romanzesco.⁵ Nel poema di Saint-John Perse troviamo, in risposta a tale domanda, una quasi-equivalenza tra un "io" e un "noi". In realtà questa equivalenza viene stabilita fin dall'inizio di *Anabasi* (non dimentichiamo che ne stiamo leggendo solo la sezione vili), inizio in cui, nel medesimo movimento, troviamo enunciati quali "auguro bene del suolo dove ho fondato la mia legge" e "le [nostre] armi di mattina sono belle e il mare".⁶ Vedremo che questa equivalenza delle prime persone, naturalmente iscritta nel vocativo del poema, in Celan ha perso ogni evidenza, ossia qualsiasi capacità di essere ricostruita. Nell'*Anabasi* di Perse la fraternità attraverso la quale l'"io" diventa equivalente al "noi" è una condizione dell'avventura, la sua sostanza soggettiva. Nell'anabasi di Celan ciò che importa di

far avvenire, in un incerto tremolio, è la parola "insieme", che quindi non è mai una condizione ma sempre un difficile risultato.

Chiameremo a giusto titolo "assioma di fraternità" la convinzione che ogni impresa collettiva supponga l'identificazione di un "io" con un "noi", o anche l'interiorizzazione, nell'azione, di un "noi" come sostanza esaltante deU'"io". In Anabasi, dove Perse crea una fraternità viaggiante, egli può far valere l'identità poetica tra "noi stessi. (Colore d'uomini.)" e "il lampo famelico m'assegna queste province in Ovest". Può circolare liberamente tra l'esclamazione: "Su misura dei nostri cuori quanta assenza fu consumata!" e la domanda: "Che m'ha dato il mondo oltre questo movimento d'erbe?". "Fraternità" designa l'equivalenza tra il soggetto singolare e quello plurale. Ed è certo che la fraternità è ciò che il secolo, prima di finire nell'individualismo concorrenziale, ha desiderato più di ogni altra cosa.

Ciò che Saint-John Perse mette in scena nella finzione poetica è che l'assioma di fraternità non vale che per una reale avventura, per una spedizione storica che crea il proprio soggetto, precisamente come soggetto fraterno, come avvento di una pluralizzazione dell'"io" e di una singolarizzazione del "noi". Ecco perché Anabasi narra una cavalcata conquistatrice su altipiani da leggenda.

Ma, di conseguenza, la fraternità diventa una nozione più complessa. Qual è il protocollo di delimitazione del "noi"? La cavalcata in questa Mongolia immaginaria deve evidentemente attraversare l'avversità, inventarsi un nemico. L'"io" si dilata in "noi" solo in prossimità della guerra, ed è per questo che il viaggio non può bastare. L'elogio del "viaggiatore nel vento giallo" non assume senso che nella formula conclusiva del testo: "Un gran principio di violenza comandava i nostri costumi". La violenza è l'orizzonte richiesto dall'erranza. Affinché quest'ultima componga l'equivalente delle "grandi storie seleucidi" bisogna arrivare al "fischio delle fionde". Meglio ancora: il principio di conoscenza e di litigio ("la terra datasi alle spiegazioni") vale solo se accompagnato dall'elogio dell'ostilità ("gli odi a volte cantavano come cinallegre"). Allo stesso modo che le "strade del mondo" e il "paese

di pascoli senza memoria", indici della più totale libertà, si accompagnano sempre a una sorta di grandioso dispotismo ("autorità sopra tutti i segni della terra"). Numerose immagini del poema (per esempio: "E il bucato parte, come un prete fatto a pezzi...") insistono, peraltro, sul fatto che l'atrocità stessa non sia che una delle risorse del viaggio, una tappa obbligata dell'anabasi.

Fraternità come equivalenza tra "io" e "noi", violenza insita nel viaggio, erranza corrispondente al comandamento: tali sono i motivi del secolo concatenati dall'anabasi.

2. Tutto ciò si accompagna a un interrogativo sulla finalità, a un dubbio circa il senso e, per dirla tutta, a una sorta di nichilismo che tenta di essere sereno. Il fatto che in queste avventure ci sia una coscienza vacante viene espresso dalla frase: "Su misura dei nostri cuori quanta assenza fu consumata!". La destinazione dell'anabasi non è che una specie di finzione negativa. Si mira a un luogo dove i segni dello spazio e quelli del tempo siano aboliti: da un lato, un "grande paese di pascoli senza memoria"; dall'altro, un anno "senza legami e senza anniversari".

È questo nichilismo a mettere in comunicazione la poesia solenne di Perse con la coscienza che il secolo ha di se stesso come puro movimento violento, il cui esito è incerto. Il soggetto si rappresenta come un'erranza e rappresenta tale erranza come valida in se stessa. Il fatto che, come dice Perse, l'erranza nomade sia principio del cuore umano perfino nella sua assenza è una buona metafora geografica e viaggiante di un'epoca che si fa un vanto di essere senza sicurezza.

Bisognerà capire come mai, nel cuore del secolo, il ripetersi delle delusioni non intacchi minimamente la potenza di requisizione del movimento. Ci è difficile comprenderlo in quanto oggi tutti stipulano costose assicurazioni contro qualsiasi possibile delusione, compresa qualche goccia di pioggia durante una vacanza estiva. È che i militanti del secolo, appartengano essi alla politica, all'arte, alla scienza o a qualsiasi altra passione, pensano che l'uomo si compia non come pienezza o risultato, ma come assenza a se stesso, nello sradicamento da ciò che egli è, e che proprio questo

sradicamento stia alla base di ogni grandezza avventurosa. Se Perse appartiene al secolo, è perché poetizza il legame tra l'obbligo della grandezza e la vacuità dell'erranza.

Il xx non è un secolo programmatico come il xix. Non è un secolo della promessa. Vi si accetta a priori che una promessa non venga mantenuta, che un programma non venga compiuto, poiché solo il movimento è fonte di grandezza. Saint-John Perse trova le nobili figure di questa consegna del cuore umano al valore vittorioso del diniego di ciò che è, istituisce il valore poetico dell'assenza a sé, indipendentemente da qualsiasi destinazione. Si tratta di conquistare lo slegamento, la fine dei legami, l'assenza a se stesso di chi si slega.

È in questa direzione che il secolo è stato più profondamente marxista di quanto immaginasse, nel senso di un Marx imparentato con Nietzsche, il Marx che, nel Manifesto, annuncia la fine di tutti i vecchi costumi, vale a dire la fine dei vecchi legami di vassallaggio e di stabilità. La forza temibile del Capitale è il fatto di dissolvere i contratti più sacri e le più memorabili alleanze nelle "gelide acque del calcolo egoista". Il Capitale segna la fine di una civiltà fondata sul vincolo. Ed è vero che il xx secolo cerca, al di là della forza puramente negativa del Capitale, un ordine senza legami, una potenza collettiva svincolata per restituire l'umanità alla sua vera potenza creatrice. Da cui le parole d'ordine di Perse: violenza, assenza, erranza.

Per mezzo di sapienti espressioni privative il poeta cattura questo voto nichilista, ma creatore, di un ordine puramente viaggiante, di una fraternità senza destinazione, di un movimento puro. Così le "bestie senza vincoli" o le "prevaricazioni del cielo contro la terra". Le sole compagne dell'uomo della grandezza sono "le alte trombe in viaggio". Tutto questo desiderio è ricapitolato nell'ammirevole ossimoro delle "leggi erranti".

3. Arriviamo infine all'asserzione, oggi particolarmente oscura, della superiorità della grandezza nomade sulla felicità, spinta fino a mettere in dubbio il valore stesso della felicità. L'espressione "le parole castrate della felicità" sembra indicare che per l'uomo

dell'anabasi, e fin dentro la lingua, l'ossessione della felicità è una mutilazione. Per questo il poeta chiede che "si alzi la frusta" contro le parole della felicità. Un discorso che a noi, stanchi edonisti di questa fine secolo da cui ogni grandezza tende a sparire, appare provocatorio.

Il nichilismo attivo e violento, ossia terrorista, del secolo, risuonante fin nell'alta poesia del nostro ambasciatore, è più vicino a Kant di quanto lo sia l'accoppiata contemporanea tra soddisfazione e carità. Stabilisce infatti che a impedire la grandezza sia il desiderio di felicità e che, per intraprendere l'avventura nomade intessuta "d'aurore e di fuochi", per rischiare un po' "le tenebre dello spirito", ci si debba accontentare di un "movimento d'erbe" e meditare sull'assenza. Forse, la sera, accetteremo di afferrare l'ebbrezza illegittima procurata dal "seme del coccolo indiano".

Qual è la situazione dell'anabasi, a quarantanni di distanza? Che ce ne dice, Paul Celan, dopo il nazismo e la guerra?

Alla domanda: chi parla?, la poesia risponde: nessuno.

C'è solo una voce, una parola anonima captata dalla poesia. Quasi nello stesso momento, Beckett, in Compagnia, inizia con le parole: "Una voce nel buio". Perse faceva equivalere *rio* e il "noi", ma nella poesia di Celan, come nella prosa di Beckett, non ci sono più né "io" né "noi": c'è solo una voce che tenta di tracciare una via. Nelle linee brevi, quasi silenziose della poesia, quanto mai lontane dall'ampio verso di Perse, questa voce, che è il tracciato di una via, ci mormorerà che cosa sia l'anabasi, il "salire e ritornare", traduzione quanto mai esatta del verbo *àva(3avetv*. Lo fa all'inizio del poema per mezzo di tre connessioni fragili e quasi improbabili: "scrittura minuta", "impervio-vero", "nel Futuro dal cuore lucente".

Ciò che ci viene qui mormorato è la possibilità di una via, la via di una sensibile schiarita ("cuore lucente"). Per Saint-John Perse la strada è l'aperto dello spazio; è, come dice all'inizio di Anabasi, "ai nostri cavalli ceduta, la terra senza mandorle". Non esiste il problema della via. Celan, invece, si chiede: esiste una via? E

risponde che sì, senza dubbio esiste una via, "minuta tra i muri", ma per quanto vera, è impervia.

Siamo sull'altro versante del secolo. Il nichilismo epico, nella sua figura nazista, non ha creato che un mattatoio. Ormai è impossibile stare naturalmente nella dimensione epica come se niente fosse. Ma se non si può darne una lettura epica immediata, che ne è dell'anabasi? Come praticare il "salire e ritornare"?

Su questo punto Celan fa giocare la dimensione marina: il "Il mare! Il mare!" dei greci. L'anabasi inizia con un appello marittimo. In certi porti esistono delle boe che emettono un segnale quando il mare si ritira. I suoni di tali boe, i "suoni di luminose campane", i suoni tristi delle "boe d'affanno", compongono un momento portuale di richiamo, di segnale. Per l'anabasi è il momento del pericolo e della bellezza.

Il significato di questa immagine è che l'anabasi richiede l'altro, la voce dell'altro. Assumendo l'appello e il suo enigma, Celan rompe con il tema dell'erranza vuota e autosufficiente. Ci vuole l'incontro con qualcosa. Le immagini marittime funzionano come indici dell'alterità. Diciamo che al tema della fraternità si sostituisce quello dell'alterità. Dove valeva la violenza fraterna, subentra la differenza minima del soffio dell'altro, il richiamo della boa, il "dum- dun- un" che evoca un mottetto di Mozart ("unde suspirat cor"), quasi a provare che l'infima povertà dell'appello è portatrice del più alto significato.

Tutto è costruito per arrivare, nei e attraverso i suoni "sfrenati, riscattati" di un richiamo, a quel "nostri" che non è più il "noi" dell'epopea. Come fare nostra l'alterità? Ecco la domanda di Celan. Una differenza si fa sentire, e il problema sta nel farla nostra. Vi si riesce nella misura in cui vi è anabasi. Non c'è interiorizzazione né appropriazione. Non c'è sostanzializzazione del "noi" come "io". C'è un puro appello, un'infima differenza che dobbiamo fare nostra per la semplice ragione di averla incontrata.

La difficoltà - presente in effetti in ogni anabasi - è che niente preesiste a questo tentativo, niente vi prelude. Non siamo né vicini a noi stessi, né su una strada già esplorata. Siamo - stupenda

denominazione dell'anabasi e del secolo intero - "lontano nell'insolcato". Ed è proprio lì, nel punto dell'ignoto e dello smarrito, che bisogna intraprendere il "salire e ritornare", lì si decide se, un giorno, potremo volgerci verso il "Futuro dal cuore lucente". È lì che l'anabasi si inventa.

Ciò che viene allora creato dal suo movimento non è un noi-soggetto, ma la "parola liberata, rizzata a tenda: insieme". Una parola-tenda è una parola che offre un riparo. Ci si può riparare nel rifugio dell'essere insieme, ma non c'è fusione fraterna: il "noi" di Celan non è un "io".

L'anabasi è il futuro come insieme, attraverso il divenire- nostro di un appello infimo, di un "noi" che non è un "io".

Il secolo diventa così il testimone di una profonda trasformazione del problema del "noi". C'era il "noi" della fraternità, quella che Sartre, nella Critica della ragione dialettica (pubblicata, nota bene, negli anni in cui Celan scrive Anabasis) chiama la fraternità-terrore. È un "noi" che ha per ideale rito, e non esiste altra alterità che quella dell'avversario. Il mondo è consegnato a questo "noi" errante e vittorioso. Questa figura agisce, retoricamente sontuosa, nell'avventuriero nomade di Saint-John Perse. Questo "noi-io" vale in se stesso, senza bisogno di destinazione. In Celan il "noi" non è sottoposto all'ideale dell'"io", in quanto vi è inclusa la differenza, come appello infimo. Il "noi" è aleatoriamente sospeso a un'anabasi che risale, fuori da ogni rita preesistente, verso quell'"insieme" che detiene ancora l'alterità.

A partire dalla fine degli anni settanta, il secolo ci consegna la domanda su che cosa sia un "noi" non sottoposto all'ideale di un "io", un "noi" che non pretenda di essere un soggetto. Il problema sta nel non dedurre la fine di ogni collettivo vivente, la pura e semplice sparizione del "noi". Ci rifiutiamo di dire, con gli attori della Restaurazione: non ci sono che individui in competizione per la felicità e ogni fraternità attiva è sospesa.

Celan mantiene la nozione di insieme. Notiamo che "insieme" era la principale e strana parola d'ordine delle manifestazioni del dicembre 1995. E, comunque, non ce n'era nessun'altra, o almeno

nessuna che fosse un'invenzione, che avesse il potere di dare un nome all'anabasi dei manifestanti. E non si trattava di una parola vuota, se in certe cittadine tranquille, come Roanne, per esempio, si è vista più di metà della popolazione venire ripetutamente a manifestare per il semplice gusto di dire: "Tutti insieme, tutti insieme, sì!". Il fatto è che oggi tutto ciò che non è corrotto si chiede da dove possa venir fuori un "noi" non sottoposto all'ideale dell'"io" fusionale e quasi militare che ha dominato l'avventura del secolo; un "noi" che veicoli liberamente la propria disparità immanente, senza per questo dissolversi. Che cosa significa "noi" in tempo di pace e non di guerra? Come passare dal "noi" fraterno dell'epopea al "noi" disparato dell'insieme, senza mai rinunciare alla necessità che vi sia un "noi"? Una domanda alla quale mi associo.

1 Saint-John Perse, *Le opere*, tr. it. di Romeo Lucchese e Giuseppe Ungaretti, Utet, Torino 1979, pp. 77-79. [N.d.T.]

2 Per quanto riguarda l'incontro tra Heidegger e Celan e, in genere, il posto spettante a Celan oggi nelle questioni della filosofia, vedi l'indispensabile libro di Philippe Lacoue-Labarthe, *La poesie comme expérience*, Christian Bourgois, Paris 1986.

3 Occorre comunque citare, anche se in contrasto con questa conclusione, il caso di Ajgi, il poeta ciuvascio di lingua russa (e ciuvascia), del quale possiamo affermare che, apparentato nella forma al solo Celan e segnato da tutt'altra esperienza, rientra in ciò che, nel secolo, appare decisivo circa i poteri della lingua. Antoine Vitez, che ha conosciuto prima di chiunque altro tutti i grandi poeti della terra, amava chiamare Ajgi "il Mallarmé del Volga". A titolo di introduzione, vedi *Aïgui* di Leon Robel, nella famosa collana "Poètes d'aujourd'hui", Seghers, Paris 1993.

4 P. Celan, *Poesie*, a cura di Giuseppe Bevilacqua, Mondadori, Milano 2001, pp. 439-441. [N.d.T.]

5 La dottrina di Natacha Michel è riassunta in un essenziale libretto intitolato *L'écrivain pensif*, Verdier, Lagrasse 1998.

6 Saint-John Perse, *op. cit.*, p. 63. [N.d.T.]

9. Sette variazioni

12 gennaio 2000

Subiamo oggi la dominazione di un individualismo artificiale. Ai milioni di manifestanti del dicembre 1995 che, come Paul Celan, rivendicavano la parola-tenda "Insieme!", la propaganda contrappone l'"evidenza" dell'individuo alla ricerca concorrenziale del successo e della felicità. Perfino in campo letterario la produzione congiunta di biografie e autobiografie satura il mercato. Viene considerato degno di interesse soltanto ciò che i cinesi, che adorano gli elenchi, chiamerebbero "i tre rapporti": rapporto con il denaro, rapporto con il successo economico e sociale, rapporto con il sesso. Il resto non è che un'astrazione arcaica e probabilmente totalitaria. Il "moderno" è la generalizzazione, come ideali dell'Io (Moì), dei tre rapporti in questione. Ecco non quello che è, ma quello che, con una sorta di accanimento vendicativo, si cerca di imporci come dover-essere.

Se non altro possiamo renderci consapevolmente conto che tale propaganda, lungi dal tornare, come pretende, a una natura delle cose e dei soggetti democraticamente iscritta nei media, è una forzatura ottenuta con un'inversione, straordinariamente brutale, di tutto ciò che il secolo ha desiderato e inventato. La corrente di pensiero che in effetti identifica l'epoca in chiusura con quelle che sono state le sue varianti, spesso violentemente in contrasto, ha sostenuto che ogni soggettivazione autentica è collettiva e che ogni intellettualità vivente è la costruzione di un "noi". In effetti, per tale corrente, un soggetto è necessariamente un soggetto

misurabile con una storicità, o che, nella sua composizione, fa risuonare la potenza di un evento. È una delle forme di ciò che ho chiamato la passione del reale: la certezza che, provenendo da un evento, la volontà soggettiva possa realizzare, nel mondo, possibilità inaudite; che, lungi dall'essere una finzione impotente, il volere sia intimamente connesso al reale.

Oggi, al contrario, si vuole imporci la convinzione che il volere, dominato da uno schiacciante principio di realtà il cui concentrato è l'economia, deve mostrarsi straordinariamente circospetto se non vuole esporre il mondo a gravi disastri. C'è una "natura delle cose" sulla quale si chiede di non esercitare violenza. In fondo, la filosofia spontanea della propaganda "modernizzatrice" è aristotelica: la natura delle cose dispieghi i suoi propri fini. Non fare, ma lasciar fare. Possiamo immaginare lo scarto rispetto alla coscienza di tutti coloro che, agitando bandiere rosse, cantavano "le monde va changer de base / il mondo cambierà dalle fondamenta".

Se pensate che il mondo possa e debba assolutamente cambiare, che non esistano né una natura delle cose da rispettare, né soggetti preformati da mantenere, ammettete che l'individuo sia sacrificabile. Il che significa che, di per sé, esso non è dotato di una natura che meriti di far sopravvivere.

Oggi mi riprometto di proporre alcune variazioni a partire da questo motivo della non-naturalità del soggetto umano e, in sostanza, dell'inesistenza dell'"uomo" e quindi della vacuità dei "diritti umani".

Variazione 1, filosofica

Tra gli anni trenta e gli anni sessanta i filosofi, sotto forme molto diverse, hanno lavorato sull'idea che il reale di un individuo, la sua costituzione come soggetto, sia interamente modificabile. Si trattava evidentemente di una sorta di accompagnamento filosofico al tema dell'uomo nuovo. Per esempio, uno dei primi testi di Sartre, *La trascendenza dell'Ego*, dispiega l'intuizione di

una coscienza costituente aperta, le cui concrezioni come "Io (Moi)" o come "Ego", dunque come individuo identificabile, non sono che exteriorità transitorie. L'essere immanente della coscienza non viene colto nella trascendenza o nell'oggettività identificabile dell'Io (Mot). In seguito, Sartre svilupperà le rigorose conseguenze ontologiche di tale intuizione stabilendo che l'essere della coscienza è nulla, il che significa libertà assoluta, rendendo così impossibile qualsiasi idea di una "natura" soggettiva. Nella psicoanalisi e, in particolare, nella sua rifondazione operata da Lacan, l'Io (Moi) è un'istanza immaginaria, e il soggetto in quanto tale non può neanche essere una natura, o un essere, dato che è ex-centrico (leggi "incosciente") rispetto alla propria determinazione.¹ Il punto di de-centramento viene definito da Lacan come l'Altro, di modo che ogni soggetto è una specie di Alterazione di sé. O, come già anticipato da Rimbaud, "Io è un altro". Qui, di nuovo, è impossibile pensare l'individuo come natura oggettiva.

Nella misura in cui il secolo si rinnova in materia di teoria del soggetto, esso pensa quest'ultimo come scarto da se stesso, come trascendenza interna. Secondo la mia personale dottrina, il soggetto è dipendente da un evento e non si costituisce che come capacità di verità, di modo che, essendo la sua "materia" una procedura di verità, o procedura generica, il soggetto non è in alcun modo naturalizzabile. Per esprimerci come Sartre, diremo che non ha essenza (è il senso della famosa formula: "L'esistenza precede l'essenza"). Per esprimerci come Lacan, diremo che un soggetto non si identifica che nel punto di mancanza, come vuoto o mancanza a essere (manque-à-être).

Se il soggetto si costituisce come mancanza a essere, la questione del suo reale resta aperta, poiché tale reale non è né un'essenza, né una natura. È allora possibile sostenere che un soggetto non è, ma avviene, a certe condizioni: là, direbbe Lacan, dove "esso manca". L'imperativo di Nietzsche "divieni ciò che sei" trova qui un'eco adeguata. Se bisogna diventare soggetto, è perché

non lo si è. Il "ciò che sei" come soggetto non è altro che la decisione di diventarlo.

A questo punto si delinea il nesso tra la tesi che un soggetto è dell'ordine non di ciò che è, ma di ciò che succede, dell'ordine dell'evento, e l'idea che si possa sacrificare l'individuo a una causa storica superiore. Tale nesso consiste comunque nel fatto che, essendo l'essere del soggetto la mancanza a essere, è solo dissipandosi in un progetto che lo supera, che un individuo può sperare di attribuirsi un qualche reale soggettivo. Da quel momento, il "noi" costruito in tale progetto è il solo veramente reale, soggettivamente reale, per l'individuo che lo supporta. L'individuo, in realtà, non è niente. Il soggetto è l'uomo nuovo, che giunge nel punto della mancanza a sé (*manque-à-soi*). L'individuo è quindi, nella sua stessa essenza, il nulla che deve essere dissipato in un noi-soggetto.

Il risvolto affermativo di questa evidenza sacrificale dell'individuo è che il "noi" costruito da una verità, e il cui supporto, nonché la posta, è l'uomo nuovo, è immortale. È immortale per il fatto di esistere non secondo una natura deperibile, ma secondo un'occorrenza eterna: eterna come il lancio dei dadi in Mallarmé.

Variazione 2, ideologica

In che modo il secolo ha riorganizzato i tre grandi significanti della rivoluzione francese: libertà, uguaglianza, fraternità? La tesi oggi prevalente, sotto il nome imposto di "democrazia", è che l'unica cosa che conti è la libertà. Una libertà peraltro talmente inquinata dal disprezzo in cui sono tenuti gli altri due termini (l'uguaglianza è utopica e antinaturale; la fraternità porta al dispotismo del "noi") da diventare puramente giuridica o regolatrice: "libertà" di fare tutti le stesse cose, secondo le stesse regole.

La libertà così concepita è stata costantemente vilipesa durante il piccolo (nel senso di breve) xx secolo, che va dal 1917 al 1980.

Veniva chiamata "libertà formale" alla quale si contrapponeva la "libertà reale": notare la pertinenza dell'aggettivo. "Libertà formale" significa: libertà che non è articolata con un progetto globale ugualitario, né praticata soggettivamente come fraternità.

Nel corso del secolo, lo scopo strategico è l'uguaglianza. In politica, sotto il nome di comunismo; nella scienza, sotto il nome di assiomatica; in arte, sotto l'imperativo della fusione tra arte e vita; nel sesso, come "amour fou". La libertà come potenza illimitata del negativo viene presupposta ma non tematizzata. Quanto alla fraternità, è semplicemente il reale stesso l'unica attestazione soggettiva della novità delle esperienze, poiché l'uguaglianza resta programmatica e la libertà strumentale.

Insisto: la fraternità è la manifestazione reale del nuovo mondo e, di conseguenza, dell'uomo nuovo. Ciò che si sperimenta nel partito, nell'azione, nel gruppo artistico sovversivo, nella coppia paritaria, è la violenza reale della fraternità. E quale ne è il contenuto, se non l'accettazione della prevalenza del "noi" infinito sulla finitezza dell'individuo? È questo il significato della parola "compagno", oggi quasi caduta in disuso. È mio compagno solo colui che, come me, è soggetto ad appartenere a un processo di verità che l'autorizza a dire "noi".

Ecco perché insisto a dire che tutto ciò non ha niente a che vedere con l'utopia o l'illusione. Il dispositivo d'emergenza del soggetto è semplicemente completo. In termini lacaniani, l'uguaglianza è l'immaginario (impossibilitato a darsi come figura oggettiva, pur essendo la ragione ultima di tutto), la libertà è il simbolico (poiché è lo strumento presupposto, il negativo fecondo) e la fraternità è il reale (ciò che talvolta si incontra, qui e ora).

Variazione 3, critica

Il rischio di articolare sempre la costituzione del soggetto su di una trascendenza collettiva, quindi universalizzabile, è quello di trasferire al collettivo le proprietà "naturali", o perlomeno

oggettive, che i liberali reputano essere un appannaggio dell'individuo umano. Il secolo non ha fatto economia di questa deviazione. I fascismi non hanno mancato di sostituire l'universalità soggettiva delle procedure di verità (invenzione politica, creazione artistica ecc.), che odiavano, con la determinazione di grandi collettivi referenziali: la nazione, la razza, l'Occidente. Possiamo definire "stalinismo" la sostituzione, proclamata a partire dalla potenza dello stato sovietico, di tali entità (Classe operaia, Partito, Campo socialista...) con i processi politici reali di cui Lenin s'era fatto il pensatore e che Mao tenterà a sua volta di identificare.

Notiamo en passant, per non associarci alla grossolana identificazione, sotto il nome di "totalitarismo", tra il nazismo e il preteso comunismo (in realtà lo stato stalinista), che queste due disposizioni politiche restano diametralmente opposte fin nella genesi delle entità referenziali. È infatti proprio contro i processi politici di emancipazione legati alla parola "proletario" (processi che appaiono loro giustamente slegati, inassegnabili, cosmopoliti, antistatali) che i fascismi predicano esplicitamente la sottomissione a totalità referenziali nazionali e/o razziali e ai loro presunti rappresentanti. Mentre le sostanzializzazioni dello stato stalinista sono reificazioni di processi politici reali, reificazioni la cui provenienza è l'impossibilità, insita nel leninismo, di inserire nel suo dispositivo mentale l'appropriazione dello stato. Mentre lo stato ha sempre rappresentato l'alfa e l'omega della visione fascista della politica: basato sul presupposto dell'esistenza di grandi collettivi chiusi, questo stato non ha mai rappresentato, nella storia del leninismo prima e del maoismo poi, che l'ostacolo opposto dalla brutale finitezza delle operazioni di potere all'infinita mobilità della politica.

Vediamo di esprimere in termini più filosofici l'assoluta opposizione, nel secolo, di tali due politiche. I fascismi tentano di contrapporre all'infinito dell'emancipazione il sanguinoso contrafforte di una finitezza predicabile, le proprietà enumerabili di una supposta sostanza (l'ariano, l'ebreo, il tedesco...). I

"comunismi" sperimentano l'antinomia (già avanzata da Marx con il suo solito genio) tra la finitezza dello stato e l'infinito immanente a ogni verità, ivi compresa, in primo luogo, quella politica. Le entità referenziali mitiche accompagnano la vittoria dei fascismi e segnano immancabilmente la sconfitta dei "comunismi".

E vero comunque che, sia che le si idealizzi facendone fin dall'inizio il sostegno soggettivo di una politica di conquista, sia che esse rappresentino solo i nomi pomposi di una stagnazione politica, esiste una produzione di entità macroscopiche immaginarie e di nomi iperbolici. Queste grandi entità non sono i "noi-soggetto" di cui parlavamo prima. Non traggono origine da un'occorrenza e da un evento, ma sono collettivi inerti. Coloro che vi si dedicano le considerano necessarie per ogni soggettivazione, una materia oggettiva di cui il noi-soggetto è la riflessione o il dispiegamento pratico. Proporrei di chiamarle il corpo passivo della soggettivazione.

Perché, perfino nella prova del controllo dello stato, non accontentarsi del "noi" reale, del "noi" che avvolge l'"io" nel divenire effettivo di un'invenzione di pensiero? Perché la determinazione della singolarità operante ha dovuto così spesso rappresentarsi come coscienza, o esperienza, di entità oggettive e di ipostasi mitiche? Perché dotare l'azione di un corpo passivo? Avremo comunque occasione di vedere che questa temibile oggettivazione interviene nel problema della denominazione dei processi, nella teoria dei nomi.² Ci si può chiedere se le grandi totalità macroscopiche non vengano convocate, nel caso della loro appartenenza "comunista", come nomi (politica proletaria, arte borghese, campo socialista, campo imperialista, stato degli operai e contadini...) il cui valore è solo di universalizzare a ogni buon conto un processo nel momento stesso della sua sterilità o della sua fissazione statale. Il nome è ciò che fa valere la singolarità al di là di se stessa. La manipolazione dei nomi da parte del secolo è anch'essa prigioniera del Due, della sintesi non dialettica. Da un lato, occorre amare soltanto delle singolarità operanti (è la fraternità); dall'altro, occorre storicizzare tali singolarità perfino

nei momenti in cui l'invenzione viene meno, i momenti in cui, come diceva Saint-Just, "la rivoluzione è congelata"; occorre rendere evidente la loro universalità per mezzo di nomi portati da oggettività reperibili.

In sostanza, il problema è il seguente: come mai, nel secolo, si ha bisogno di grandi collettivi (oggettivi) per dare dei nomi? Perché i processi politici di emancipazione assumono sempre il nome di presunte entità sociali oggettive, quali il proletariato, il popolo o la nazione?

Ritengo si possa dimostrare che si tratta del tributo pagato alla scienza e, di conseguenza, di ciò che permane, in pieno xx secolo volontarista, dello scientismo del xix. L'oggettività è in effetti una norma scientifica cruciale. La legittimità dei nomi adeguati al noi-soggetto è stata cercata nell'ambito di scienze più o meno sicure, come il "materialismo storico". Perfino il nazismo è una mitologia razziale che si presenta come scientifica. Ha creduto di potersi appoggiare, nelle sue mire di asservimento e di sterminio, sul gergo antropologico razzista che, dal XVIII secolo, accompagna l'espansione imperialista dell'Europa. È quanto mai evidente che si tratta di laboriose e criminali finzioni. La "scienza" delle razze è puramente immaginaria. Bisogna riconoscere che è anche esistita una scienza marxista immaginaria, anche se non è stata essa a determinare le soggettività rivoluzionarie del secolo. Questo marxismo senza correlato reale pretendeva semplicemente di essere, ed era ciò a fare la sua forza, una fraternità scientificamente legittima.

Variazione 4, temporale

Il secolo ha proposto la propria visione di ciò che è il tempo storico. Dagli scontri politici ha tratto una visione genealogica di grande ampiezza, seguendo in ciò quel Marx secondo il quale tutta la storia degli uomini era riconducibile alla lotta di classe. Gli stessi storici accademici hanno praticato la lunga durata e considerato

derisoria la durata di una vita umana rispetto ai flussi di significati.³ Di modo che tale storia non è in alcun modo "umanista".

E impressionante vedere come oggi non abbiamo praticamente alcun senso del tempo. Quasi per tutti, il dopodomani è un'entità astratta e ieri l'altro qualcosa di incomprensibile. Siamo entrati in un periodo atemporale, istantaneo, il che dimostra fino a qual punto, lungi dall'essere un'esperienza individuale condivisa, il tempo sia una costruzione, anzi addirittura una costruzione politica. Cerchiamo per un attimo di ripensare, per esempio, ai "piani quinquennali" che strutturavano lo sviluppo industriale dell'Urss stalinista. Se il piano può venire esaltato perfino in opere d'arte quali La linea generale di Ejzenstejn, al di là del suo (notoriamente dubbio) significato economico, la pianificazione designa la volontà di sottomettere il divenire alla volontà politica degli uomini. I cinque anni del piano quinquennale sono ben altro che un numero: sono una materia temporale nella quale, giorno per giorno, si iscrive il volere collettivo. È un'allegoria, dentro e attraverso il tempo, della potenza del "noi". Tutto il secolo, in modi diversi, ha voluto essere un secolo costruttivista, il che implica la messa in scena di una costruzione volontaria del tempo.

C'è stato il tempo immemorabile del mondo contadino, che era un tempo immobile o ciclico, un tempo di lavoro e di sacrificio a malapena compensato dal ritmo delle feste. Oggi subiamo l'accoppiata della frenesia e del riposo assoluto. Da un lato la propaganda dice che tutto cambia da un momento all'altro, che non c'è tempo, che bisogna modernizzarsi a tutta velocità, che si rischia di perdere il treno (il treno di Internet, della nuova economia, del cellulare-per-tutti, dell'azionariato pubblico, delle stock-options, dei fondi-pensione e via di seguito). Dall'altro, tutto questo baccano non riesce a dissimulare una sorta di immobilità passiva, di indifferenza e di perpetuazione dell'esistente. Il tempo è allora un tempo sul quale la volontà individuale o collettiva non ha alcuna presa. È un misto inaccessibile di agitazione e di sterilità, il paradosso di uno stato febbrile stagnante.

L'idea forte del secolo, benché pesantemente e dogmaticamente manipolata come spesso succede al momento di un'invenzione, deve continuare a ispirarci, se non altro contro la temporalità "modernizzante" che annulla ogni soggettivazione. Tale idea è che se si vuole arrivare al reale del tempo, bisogna costruirlo, e che questa costruzione non dipende, in definitiva, che dalla cura adoperata nel farsi agente delle procedure di verità. Dobbiamo lodare il secolo per aver portato la proposta epica di una costruzione integrale del tempo.

Variazione 5, formale

Quali sono state, nel secolo, le forme dominanti della materialità collettiva? Credo di poter affermare che il secolo è stato il secolo della manifestazione. Che cos'è la cosiddetta "manif"? È il nome di un corpo collettivo che utilizza lo spazio pubblico (strada, piazza) per mettere in scena la propria potenza. La manifestazione è il soggetto collettivo, il soggetto-noi dotato di un corpo. Una manifestazione è una fraternità visibile. La riunione dei corpi in una sola forma materiale in movimento ha la funzione di dire: "noi" siamo qui e "loro" (i potenti, gli altri, coloro che non fanno parte del "noi") devono avere paura e prendere atto della nostra esistenza.

La manifestazione, nel secolo, non si comprende altro che sull'orizzonte soggettivo di un "Potremmo cambiare tutto". È la legittimazione visibile dell'enunciato dell'Internazionale: "Nous ne sommes rien, soyons tout" / Non siamo niente, saremo tutto". La manifestazione tratteggia la totalità alla quale aspira la collezione dei "niente" rappresentata dagli individui isolati.

Il secolo è stato un secolo di manifestazioni, manifestazioni durevolmente abitate dalla figura insurrezionale della politica. L'insurrezione è la festa ultima del corpo di cui si è dotato il "noi", l'azione finale della fraternità. Sì: la concezione che il secolo si è fatto della festa, concezione sotto il paradigma della

manifestazione e dell'insurrezione, comportava che la festa dovesse comunque interrompere brutalmente il regime ordinario delle cose. Oggi la festa è esemplarmente ciò che, in modo consensuale e senza pericolo per nessuno, ci distoglie da ogni preoccupazione politica. Si vedono esperti governativi riferire con aria preoccupata che il popolo chiede "forti segnali di festa". Si vedono giornali seri paragonare i festeggiamenti per la vittoria della Francia nel Campionato mondiale di calcio alle manifestazioni per la liberazione di Parigi nel 1945. E perché non alla presa della Bastiglia o alla Lunga Marcia? Diciamo che oggi il termine festa definisce qualcosa sul genere di una contromanifestazione.

A questo punto, il filosofo deve tenere presente che "manifestazione" è un termine hegeliano, un termine della dialettica designante l'uscita da sé di una qualsiasi realtà.

Una tesi fondamentale di Hegel è che il manifestarsi fa parte dell'essenza dell'essere.⁴ L'essenza dell'essere è di apparire. Su questo punto il secolo, peraltro così profondamente antidialettico, è stato dialettico. Per una fraternità di qualsiasi tipo, quindi per un noi-soggetto in via di costituzione, manifestare significa manifestarsi. L'essere del "noi" si mostra, ma anche si esaurisce, nella manifestazione. C'è una grande fiducia dialettica in questo mostrarsi. In fin dei conti, il "noi" non è altro che l'insieme delle sue manifestazioni. In questo senso, il reale del "noi", che è poi il reale tout court, è accessibile a ciascuno nella e attraverso la manifestazione. Alla domanda: che cosa c'è di reale?, il secolo risponde: manifestare. Ciò che non manifesta, non è.

Variazione 6, ancora una volta critica

Una delle grandi debolezze, o comunque una zona di incertezza del secolo in fatto di pensiero è il suo essersi fatto concetto rappresentativo della legittimità. In politica, per esempio, esso ha largamente sostenuto e praticato uno degli enunciati tardivi di Lenin che, pur presentato dal suo autore come "l'abbiccì del

marxismo", non per questo appare meno dubbio: "Le masse sono divise in classi, le classi sono rappresentate dai partiti e i partiti sono diretti da capi". Partiti e capi traggono la loro legittimità da un'operazione rappresentativa.

La messa in pratica di tale concetto della legittimità nella passione del reale incontra un ostacolo nel fatto che il reale non si rappresenta, ma si presenta. Nelle sue differenti invenzioni (il partito politico rivoluzionario, il manifesto di una scuola artistica, la didattica integrale di una scienza ecc.), il secolo non ha mai cessato di urtare contro lo scarto tra realtà e rappresentazione. Il reale si incontra, si manifesta, si costruisce, ma non si rappresenta. Qui sta l'intoppo. Se ogni legittimità è rappresentativa, la legittimità non è che una finzione rispetto al reale cui essa pretende di appartenere.

Una manifestazione, un'insurrezione o, in senso più vasto, una sequenza politica, al pari di una creazione artistica colta nella violenza del suo gesto, non sono in alcun modo rappresentabili. La fraternità non è rappresentabile. Come ho già suggerito, l'indebita convocazione di grandi insiemi macroscopici inerti (classe-in-sé, razza, nazione...), e perciò stesso supposti "oggettivi", si ingerisce nella soggettivazione per la via traversa della legittimità rappresentativa. Solo l'inerzia, infatti, è rappresentabile. Dal modello del reale dell'evento e della manifestazione si passa allora al modello ideale della scienza.

La rappresentazione e la legittimazione fittizia a partire da totalità inerti vengono a tappare i buchi di ciò che si presenta realmente e che è sempre discontinuo. Filosoficamente, il nocciolo del problema è che il reale è discontinuo. Come dice Lacan in modo figurato, quello che c'è sono dei "grani di realtà". Secondo la mia terminologia: esistono solo multiple procedure di verità, multiple sequenze creatrici e niente che disponga una continuità tra di loro. La stessa fraternità è una passione discontinua. Esistono solo "momenti" di fraternità. I protocolli di legittimazione rappresentativa tentano di rendere continuo ciò che non lo è, di riunire delle sequenze disparate sotto un unico nome, tratto in realtà

(come "grande dirigente proletario" o "grande fondatore della modernità artistica") da oggettività fittizie.

Che al secolo occorranza anche dei falsi eroi è senza dubbio un versante oscuro del racconto epico di cui il secolo si è compiaciuto.

Variazione 7, antidialettica

Ho insistito sulla singolarità della teoria del Due che pervade in tutti i campi lo spirito del secolo.⁵ È un Due antidialettico, senza sintesi. Ora, in tutte le manifestazioni di fraternità, abbiamo un Due essenziale: quello del "noi" e quello del "ciò-che-non-è-noi". Il secolo crea uno scontro fra due modi di concepire il "ciò-che-non-è-noi". O vi si vede un amorfismo multiforme, una realtà non organizzata, oppure vi si vede un altro "noi", un soggetto esterno e quindi antagonista. Il conflitto tra queste due concezioni è fondamentale e dispone la dialettica dell'antidialettica. Se, infatti, il "noi" si riferisce esteriormente a qualcosa di informe, il suo è un compito di formalizzazione di tale informe. Ogni fraternità è allora il momento soggettivo di una "messa in forma" della sua esteriorità informe. Si dirà, per esempio, che occorre far aderire al partito gli indifferenti, che la sinistra deve unificare il centro per isolare la destra, o che un'avanguardia artistica deve trovare le forme di una tendenza accessibile a tutti. Ma allora il secolo vede se stesso come un secolo formalista, nel senso in cui ogni soggetto- noi è una produzione di forme. Il che significa, in sostanza, che l'accesso al reale avviene attraverso la forma, come hanno evidentemente pensato, a giusto titolo, il Lenin di Che fare? (il partito è la forma del reale politico), i "formalisti" russi dopo la rivoluzione, i matematici della scuola Bourbaki o, come abbiamo dimostrato, Brecht e Pirandello. Se, invece, il "ciò-che-non-è-noi" è obbligatoriamente sempre già formalizzato, come soggettività antagonista, il primo compito di ogni fraternità è una lotta che ha per posta la distruzione dell'altro. Si dirà allora che chiunque non sia con il partito è contro di esso, che la sinistra deve terrorizzare il

centro per schiacciare la destra, o che un'avanguardia artistica deve cercare la dissidenza e l'isolamento per non venire "alienata" nella società dello spettacolo.

Nel cuore del secolo, per ragioni attinenti all'antidialettica di ogni dualità primordiale, si svolge la contraddizione propriamente dialettica tra formalizzazione e distruzione. È a questa contraddizione derivata che Mao, in un testo quanto mai innovatore,⁶ ha conferito una forma, distinguendo le "contraddizioni antagonistiche", che di fatto sono senza sintesi o antidialettiche, dalle "contraddizioni in seno al popolo" che vertono sul modo di trattare le prime e, in sostanza, sulla scelta tra formalizzazione e distruzione. La direttiva fondamentale di Mao è di non trattare mai in modo antagonistico le "contraddizioni in seno al popolo" e, quindi, di regolare il conflitto tra formalizzazione e distruzione per mezzo della formalizzazione.

Si tratta forse di una delle lezioni più profonde, ma anche più difficili, trasmesseci dal secolo.

1 Su ciò che ne deriva circa il concetto di soggetto, e cioè di essere determinalo da una logica di cui esso non è il centro, ma piuttosto l'effetto laterale, restano canonici due articoli di Jacques-Alain Miller. Il primo si intitola La sutura e il secondo Matrice.

2 Sui nomi e sulle loro incarnazioni nel pensiero del secolo, vedi l'indispensabile saggio di J.-C. Milner, dal cui stesso titolo si deduce la pertinenza alla questione qui trattata: *Les noms indistincts*, Seuil, Paris 1983.

3 La scuola delle "Annales", il cui spirito deriva inizialmente da Marc Bloch, ha promosso una teoria della "lunga durata" il cui manifesto è il grande libro di Fernand Braudel *Civiltà e imperi del Meditenaneo nell'età di Filippo il* (tr. it. di Carlo Pischedda, Einaudi, Torino 1953). L'aver potuto pensare che l'impresa di Furet sia la continuazione di tale scuola non è meno sorprendente del considerare l'opera di Habermas, interamente sotto il segno del metodo giuridico, come la continuazione della scuola di Francoforte, e dunque della dialettica negativa di Adorno.

4 Troviamo una forte esegesi del tema hegeliano nel notevole libro di Michel Henry, *L'essence de la manifestation*, Puf, Paris 1963.

5 È soprattutto con Christian Jambet che discuto sul fatto se l'antidialettica del secolo sia una teoria del Due, o se non sia piuttosto una teoria dell'Uno, ma dell'Uno paradossale, quale l'hanno tematizzato certi neoplatonici, e poi i pensatori iraniani dell'islam sciita. A questo proposito, vedi il libro di Jambet: *La grande résurrection d'Alamùt*, Verdier, Lagrasse 1990.

6 i due grandi saggi di Mao sulla dialettica sono *Sulle contraddizioni nel popolo* (Editori Riuniti, Roma 1957) e *Sulla giusta soluzione delle contraddizioni in seno al popolo* (Casa editrice in lingue estere, Pechino 1967). Il primo di questi testi (scritto nel 1937) ha suscitato l'ammirazione di Brecht, il quale lo cita nel suo *Diario di lavoro* fin dagli inizi degli anni cinquanta. È stato sottilmente utilizzato da Althusser a metà degli anni sessanta nel fondamentale articolo *Contraddizione e sovradeterminazione*. Ho personalmente commentato sia l'uno che l'altro testo nel mio

opuscolo della metà degli anni settanta, *Théorie de la contradiction*. La definitiva sparizione di tali testi da tutte le librerie è un segno dei tempi: ci piacerebbe vederli inseriti in qualche programma di libera docenza.

10. Crudeltà

26 gennaio 2000

Inizio direttamente con due citazioni. Ecco la prima, estratta da un vasto poema, certo uno dei più grandi del secolo, scritto probabilmente nel 1915:

Ce una sinfonia di sensazioni incompatibili e analoghe,
c'è un'orchestrazione nel mio sangue di tumulti e di crimini,
di strepiti convulsi di orge di sangue sui mari,
furiosamente, come una raffica di calore attraverso lo spirito,
nuvola di polvere calda che annuvola la mia lucidità
e mi fa vedere e sognare tutto questo solo con la pelle e le vene!
I pirati, la pirateria, le navi, l'ora,
quell'ora marittima in cui le prede vengono assalite,
e il terrore dei catturati sconfina nella follia - quest'ora,
nel suo totale di crimini, terrore, navi, gente, mare, cielo, nubi,
brezza, latitudine, longitudine, vociare,
vorrei che fosse nel suo Tutto il mio corpo nel suo Tutto sofferente,
che fosse il mio coipo e il mio sangue, plasmasse in rosso il mio
essere,
fiorisse come una ferita che mi prude nella carne irreale dell'ani-
ma!
Ah, essere tutto nei crimini! Essere tutti gli elementi componenti
degli attacchi alle navi e dei massacri e degli stupri!
Essere quel che accadde sul luogo dei saccheggi!
Essere quel che visse o giacque sul luogo delle tragedie di san-
gue!
Essere il pirata-riassunto di tutta la pirateria all'apogeo,
e la vittima-sintesi, ma in carne e ossa, di tutti i pirati del

mondo!¹

Ed ecco la seconda, tratta da un dramma teatrale scritto quindici anni più tardi:

I QUATTRO AGITATORI Noi decidemmo:

egli deve dunque scomparire, in ogni senso:

poiché non possiamo portarlo con noi né lasciarlo qui.

Perciò dobbiamo fucilarlo e gettarlo nella cava di calce, sicché la calce lo bruci.

CORO DI CONTROLLO

Non trovaste altra soluzione?

1 QUATTRO AGITATORI

In così breve tempo non ne trovammo altra.

Come la bestia aiuta la bestia

anche noi volevamo aiutarlo, lui che aveva lottato con noi per la nostra causa.

Per cinque minuti, sotto gli occhi degli inseguitori, riflettemmo in cerca di una migliore soluzione.

Anche voi adesso riflettete cercando una soluzione migliore.

(Pausa)

Decidemmo dunque: subito

mozzare il nostro piede dal corpo.

È terribile uccidere.

Ma non solo gli altri, uccidiamo se occorre anche noi stessi

poiché solo con la violenza si può

trasformare questo mondo omicida, come sa chiunque vive.

A noi, dicemmo, ancora

non è concesso di

non uccidere. E unicamente

con l'inflessibile volontà di trasformare il mondo motivammo questa linea di condotta.

CORO DI CONTROLLO

Continuate a raccontare: la nostra comprensione

vi è assicurata.

Non era facile fare ciò ch'era giusto.
Non voi pronunciaste la sua sentenza, bensì
la realtà.²

Che cos'hanno in comune questi due testi? Evidentemente né l'autore, né lo stile e neanche l'impostazione soggettiva o la forma di impegno. L'elemento comune è che il reale viene considerato da entrambi come qualcosa di inscindibile dalla crudeltà e da una sorta di fascinazione per tutto ciò che assume la forma del più abominevole delitto.

Il primo testo è un breve frammento dell'Ode marittima, poema firmato da Alvaro de Campos, uno degli eteronimi del poeta portoghese Fernando Pessoa. Il secondo è tratto dalla scena 6 di La linea di condotta, uno dei cosiddetti drammi "didattici" di Bertolt Brecht.

Benché Pessoa sia il più anziano, si può dire che da un punto di vista storico i due uomini non siano molto lontani, se si eccettua il fatto che il portoghese scriveva già prima della guerra del '14 e che, morto prematuramente nel 1935, non conoscerà la Seconda guerra mondiale. Sia l'uno che l'altro si trovano comunque in piena attività creativa negli anni venti e trenta.

Lo scarto tra di loro non è di tipo temporale, ma deriva piuttosto, nell'Europa di quegli anni, dal rapporto tra ciò che è centrale e ciò che è laterale. Brecht, che ho trattato nella lezione intitolata "Un mondo nuovo: sì, ma quando?", tiene tutti i fili del dramma europeo: la Germania, le due guerre, il nazismo, il comunismo, l'esilio, il rapporto con gli Stati Uniti, il "socialismo reale" ecc. Pessoa sceglie con orgoglio di identificarsi tutto nel Portogallo, quindi in margine all'Europa, in un piccolo paese intorpidito prima da repubbliche impotenti e poi dalla dittatura di Salazar, il cui grigio autoritarismo, portatore di nient'altro che di un conservatorismo dell'esistente e di un'avara tesaurizzazione poliziesca, si contrappone radicalmente al fascismo fiammeggiante. E lì che Pessoa, supplendo di persona alla grandezza mancante, scrive la poesia forse più intensa e più varia di tutto il secolo. È

tuttavia sintomatico che, a quanto mi risulta, Pessoa e Brecht si siano reciprocamente ignorati.

Oltre alla distanza dei rispettivi luoghi storici, tra i loro destini personali non esistono punti in comune di sorta.

Nato in Sudafrica e virtuoso della lingua inglese, Pessoa, rientrato a Lisbona in giovane età, non lascerà più la città. La sua vita è una via di mezzo tra la semi-invisibilità dell'impiegato di commercio e l'attivismo del poeta d'avanguardia. Pessoa, come purtroppo l'intero Portogallo, sa di trovarsi fuori della Storia. Ciò non gli impedisce di attraversarla obliquamente (è uno dei significati della grande poesia intitolata *Pioggia obliqua*): per farlo, deve guardarsi da una visione unilaterale delle cose e costruirsi in solitudine un mondo mentale estremamente complesso. Pessoa, insomma, sostituisce l'intensità storico-politica, tramontata nel suo paese dopo la grande epoca della scoperte, con la complessità delle costruzioni del pensiero. Un elemento cruciale di tale operazione è il "divenire più persone" al quale ha dato il nome di "eteronimia". La sua opera poetica si propone, infatti, sotto quattro nomi ed è realmente l'insieme, non cumulabile, di quattro opere del tutto diverse per stile, portata, metafisica ecc. Gli eteronimi sono Alberto Caeiro, Alvaro de Campos, "Pessoa in persona" e Ricardo Reis.³ È come se un unico uomo si fosse addossato il compito di scrivere tutte le virtualità della poesia portoghese nel secolo. Una poesia degna della situazione storico-planetaria dalla quale il Portogallo storico si era ritirato. Pessoa è colui che lotta contro la sclerosi temporale attraverso l'invenzione di una complessità poetica senza precedenti.

Brecht, invece, si trova direttamente in rapporto con la complessità delle situazioni e non ha bisogno di crearne lo spazio poetico. Il suo problema è piuttosto quello di trovare dei riferimenti potenti, semplici e organici, in una situazione complessa e che vede se stessa come tale. È per questo che diventerà un grandissimo uomo di teatro, il teatro essendo per eccellenza l'arte della semplificazione e della potenza stilizzata.

Brecht si chiede quale nuova poetica teatrale avrà il potere diretto di educare il pubblico circa il torbido divenire dell'epoca.

In sostanza, possiamo dire che il principale scarto tra Pessoa e Brecht sta nel fatto che mentre l'uno lotta contro la semplificazione per mezzo di una poetica della complessità, l'altro cerca di tracciare nella complessità le vie di una semplificazione poetica operante.

Appare quindi tanto più impressionante il vederli coincidere nella rappresentazione, ai nostri occhi quasi compiacente, dell'estrema violenza e della più radicale crudeltà. È su questo punto che appartengono entrambi a questo secolo. Quello della crudeltà, infatti, è un tema importante del xx secolo letterario. Potremmo anche ricollegare questa insistenza della crudeltà nelle arti all'onnipresenza della crudeltà degli stati, ma sarebbe un po' sommario. Il punto da considerare è la crudeltà sia come materia, sia come sorgente di produzione letteraria. Nel secolo, la crudeltà è stata meno una questione morale che una questione estetica (altro debito nei riguardi di Nietzsche). Si pensi ad Artaud e alla sua rivendicazione di un "teatro della crudeltà", si pensi alle riflessioni di Bataille sul sacrificio o anche, come già abbiamo visto, alla serena durezza dimostrata da certi avventurieri-scrittori, quali Lawrence e Malraux, di fronte alle peggiori violenze.

In Pessoa, la crudeltà si esprime nella metafora dei pirati. Sullo sfondo, la crudeltà coloniale di cui i portoghesi sono stati gli iniziatori. In Brecht, invece, sotto il nome di "agitatori" si nasconde il Partito comunista, ciò che esso esige e ciò di cui è capace in fatto di crudeltà e di giustificazione razionale della crudeltà. Gli agitatori, infatti, decidono di liquidare il "giovane compagno" che non è d'accordo, che vuole staccarsi dal partito ma che sa troppe cose per poter essere abbandonato al nemico.

In entrambi i casi c'è la messa in atto nel testo di un luogo di crudeltà. Siamo nel momento in cui l'individuo è in qualche modo trasceso da qualcosa di più grande di lui: la Pirateria come emblema del luogo marittimo divorante, o il partito come figura della Storia. Momento in cui la soggettività personale esplode, si

dissolve o si costituisce in modo diverso. In fondo, la crudeltà è il momento in cui deve essere decisa la dissoluzione integrale delirio". Ci vuole la crudeltà, dicono Alvaro de Campos e Brecht, affinché il "noi" e l'idea formino una cosa sola, affinché niente venga a restringere l'autoaffermazione del "noi". L'idea non può incarnarsi che in un "noi", ma l'"io" non accede alla propria dissoluzione che attraverso il rischio assunto, anzi desiderato, del supplizio.

In entrambi i casi c'è l'accettazione della crudeltà come figura del reale. Per entrambi gli scrittori il rapporto con il reale non viene mai dato come armonia, ma sempre come contraddizione, rudezza, cesura. Come scrive Brecht, "solo con la violenza si può trasformare questo mondo omicida". E, come scrive Campos, ciò che bisogna interiorizzare è il puro multiplo "nel suo totale di crimini, terrore, navi, gente, mare, cielo, nubi, brezza, latitudine, longitudine, vociare". Il reale finisce sempre per porsi come prova del corpo. È un'idea terribile, ma antica, che l'unico corpo reale sia il corpo suppliziato, squartato dal reale. E questa l'idea che serpeggia nell'immagine dei pirati e nella sinistra visione del corpo del "giovane compagno" gettato nella cava di calce. La vocazione della poesia e del teatro non è forse quella di dire ciò che non si dice e che la politica pratica senza mai ammetterlo? È la ferita la riprova che un corpo è stato esposto al reale. In fondo, l'accettazione della crudeltà da parte dei militanti di una verità proviene dal fatto che il noi-sog- getto è rappresentato come un corpo insensibile, in quanto eterno. La sensibilità alla violenza non è che la componente individuale di un "noi" immortale.

La vera dialettica si situa quindi tra crudeltà e impassibilità, l'impassibilità della verità. Il xx secolo sostiene che l'idea impassibile, universale, trascendente, è incarnata in un corpo storico composto di corpi non impassibili, di corpi sofferenti. Come processo, una verità è un corpo nello stesso tempo sofferente (per ciò che lo compone) e impassibile (in quanto idea). A questo punto, la crudeltà non è un problema, ma un momento: quello

della congiunzione paradossale tra corpo sofferente e corpo impassibile.

Da un punto di vista metaforico è vero, come ha visto Mandel'stam, che nel secolo c'è qualcosa di cristico. Il secolo infatti chiede che cosa sia un'incarnazione, e lo chiede con la domanda: che cos'è l'assoluto nella Storia? L'emblema del Dio incarnato era il corpo suppliziato del Cristo. Nel secolo vi è un lungo martirologio consistente nell'esposizione del corpo suppliziato dell'idea.

Dal punto di vista filosofico, si tratta di un platonismo alla rovescia. Per Platone il problema è di liberare l'Idea dal sensibile. Nel secolo, il problema è di conferire all'Idea la sua potenza sensibile. E un'antidialettica discendente anziché ascendente.

In definitiva, tutto si gioca sull'"io" e sul "noi". Ci vuole la combinazione di un soggetto mortale e sofferente con un soggetto immortale e impassibile strettamente connessi. Il problema è di sapere a quali prove l'assoluto dell'Idea sottopone un corpo originariamente non impassibile.

Solo nell'Idea c'è vera crudeltà, ed è appunto questo l'assetto della crudeltà che tanto affascina i nostri artisti. Oggi sappiamo che quando l'Idea è morta, muore anche il carnefice. Resta da sapere se, dal legittimo augurio che il carnefice muoia, si debba inferire l'imperativo: "Vivi senza Idea".

Mi astengo, per il momento, dal rispondere a tale domanda. Torniamo piuttosto al punto centrale, quello dell'articolazione del soggetto come corpo individuato e del soggetto come produzione anonima dell'Idea. Lo farò ridando la parola ali 'Ode marittima di Pessoa e alla Linea di condotta di Brecht, non senza qualche messa a punto preliminare.

L'Ode marittima è un immenso poema dall'architettura assai solida, ma molto complessa. Va dalla solitudine alla solitudine, di modo che la sua ultima parola non è il "noi". La crudeltà collettiva, esposta nell'immagine dei pirati, è un passaggio, certo lungo, quasi ripetitivo, ma pur sempre un passaggio, una sorta di fantasticheria allucinata.

Nel poema si distinguono sette momenti:

1. Solitudine della formulazione: a Lisbona, un "io" indeterminato, ma che si iscrive nel poema, guarda sotto il sole l'estuario del Tago, il porto, il molo. Una gru si sposta nel cielo.

2. Momento platonico. La solitudine esce da se stessa facendo avvenire un'idea pura delle cose. Promuove a essenza della sua visione il "grande Molo", il Molo essenziale.

3. Questo momento viene disfatto dalla messa in scena di un multiplo furibondo, che crea un appello collettivo al "noi" e spezza la solitudine. Cito un estratto di questa cesura (citazione A):

[a]

Voglio andare con voi, voglio andare con voi,
contemporaneamente con tutti voi
dappertutto dove siete andati!

Voglio incontrare i vostri pericoli faccia a faccia,
sentire sul mio volto i venti che hanno conciato i vostri volti,
sputare dalle labbra il sale dei mari che hanno baciato le vostre labbra,
dare una mano alle manovre, condividere le vostre tempeste,
arrivare come voi, finalmente, in porti straordinari!

[...]

Venire con voi, svestire - ah! Vattene via! –
il mio abito civilizzato,
la mia compassatezza di gesti,
la mia innata paura delle prigioni,
la mia pacifica vita,
la mia vita seduta, statica, disciplinata e rivista!⁴

4. Segue, come effetto dell'appello precedente, l'esplosione totale dell'"io" nella molteplicità-pirata, una sorta di dilazione estatica del soggetto personale in un "noi" assolutamente crudele. Ne cito un secondo estratto (citazione B):

[b]

Ah, i pirati! I pirati!
L'ansia dell'illegale unito alla ferocia,
l'ansia delle cose assolutamente crudeli e abominevoli,

che rode come libidine astratta i nostri corpi striminziti,
i nostri nervi delicati e femminei,
e mette grandi febbri folli nei nostri sguardi vuoti!
[...]

Assumere sempre gloriosamente la parte del sottomesso
nei fatti di sangue e delle sensualità prosternate!⁵

5. A un tratto, un'interruzione, quasi che l'empito di dissolvimento raggiungesse un limite della potenza immaginativa in materia di crudeltà e sottomissione. In seguito a ciò, il "noi" si disfa e vi è come una malinconica regressio verso l'io.

6. Tuttavia un nuovo tipo di molteplicità dilata ulteriormente la forza creatrice del soggetto. Tale molteplicità non è dinamica, estatica e crudele come quella dei pirati. È commerciale, ragionevole, indaffarata e diligente. Alvaro de Campos la definirà "borghese". Si tratta in effetti del momento umanista del poema. E da questo sesto tempo che proviene la mia citazione c:

[c]

I viaggi, i viaggiatori -
ce n'è di tante specie!

Tante nazionalità sul mondo! Tante professioni! Tante genti!

Tanti destini diversi che si possono dare alla vita,
la vita, in fin dei conti, sempre, sempre la stessa!

Tanti Volti curiosi! Tutti i volti sono curiosi
e niente dà tanta religiosità come guardare molto la gente.

In fondo la fraternità non è un'idea rivoluzionaria.

E una cosa che si impara nella vita, dove si deve tollerare tutto,
e si finisce per trovare divertente tutto quello che si deve tollerare,

e si finisce quasi col piangere di dolcezza su quel che si è tollerato!

Ah, tutto questo è bello, e umano, e consustanziale
ai sentimenti umani, tanto socievoli e borghesi,
tanto complicatamente semplici, tanto metafisicamente tristi!

La vita fluttuante, diversa, finisce per educarci all'umano.
Povera gente! Povera gente tutta la gente!⁶

7. Il poeta, incapace di incorporarsi all'umanismo, di piegare la propria parola alla tolleranza universale trattata come una scelta e una tenerezza, si riavvicina alla figura iniziale, quella di una solitudine che, alta sul porto, misura il movimento circolare di una gru.

La linea di condotta è un dramma cosiddetto "didattico", scritto nel 1930. Che cosa ci insegna, su che cosa ci illumina? Sul partito, sul Partito comunista inteso come soggettività politica, carico dei compiti della rivoluzione e, soprattutto, paradigma organizzato dell'articolazione dell'"io" e del "noi". Per quanto si tratti di un dramma politicamente impegnato, è chiaro che Brecht parla del partito in quanto artista. Non è interessato dalla congiuntura o dalla tattica: Brecht vuole mettere in scena l'essenza del partito, la sua funzione generica nel periodo postleninista.

Il titolo del dramma indica con precisione che il tema centrale è il partito inteso come macchina per decidere. Che cosa significa che il partito decide? Quali sono i motivi e le procedure di una decisione presa in nome del partito? Che cosa può esigere il partito dai suoi militanti in nome della propria trascendente facoltà di decisione? Brecht (ed è una scelta artistica, una scelta dell'esperienza dei limiti) mette in scena una decisione abietta. Il dramma narra la storia di alcuni agitatori comunisti russi mandati in Cina. La scena, figura astratta dell'Internazionale comunista, è quindi la terra intera, così come per Pessoa i pirati stanno a indicare una violenza cosmica. Gli agitatori si trovano in una località dove la situazione, già spaventosa per la gente, rischia di peggiorare. Ma la logica politica suggerisce di rimandare l'azione. Un giovane compagno, non sopportando che i responsabili politici lascino soffrire la gente senza intervenire, pensa che si debba agire subito, anche a dispetto della stessa logica. Gli altri militanti cercano invano di distoglierlo dalla sensibilità immediata a

vantaggio della razionalità politica. Visto che il giovane resiste, mettendo in pericolo tutto il gruppo, i compagni, agendo come soggetto-noi o come partito, decidono di ucciderlo e di gettarne il corpo in una cava di calce.

Brecht fa di tutto affinché lo spettatore simpatizzi con il giovane compagno, anzi si identifichi in lui. Questi parla infatti come soggetto individuale ordinario. Alla legittima sensibilità di tale soggetto viene opposta, nel registro distanziato della ragione politica pura, una logica strategica che è il discorso del "noi".

Scelgo, dalla scena numero sei, un frammento del dibattito tra gli attivisti comunisti del partito.

GIOVANE COMPAGNO

Ma chi è il partito?

Se ne sta in una casa coi telefoni?

Sono segreti i suoi pensieri, sconosciute le sue decisioni?

Chi è dunque?

I TRE AGITATORI

Siamo noi.

Tu e io e voi - noi tutti.

Il partito sta nei tuoi abiti, compagno, e pensa nella tua testa. Dove io abito è la sua casa, e dove tu sei stato attaccato, combatte.

Mostraci la via che dobbiamo percorrere, e noi

la percorreremo con te, ma

non percorrere senza di noi la via giusta:

senza di noi è

la più sbagliata.

Non staccarti da noi!

Che la via breve sia meglio della lunga, nessuno lo nega
ma se uno la sa

e non è in grado di indicarcela, a che ci giova il suo sapere?

Sii savio vicino a noi!

Non staccarti da noi!

GIOVANE COMPAGNO

Ho ragione, e per questo non posso cedere. Con i miei due occhi vedo che la miseria non può aspettare.

LODE DEL PARTITO

(recitata dal coro di controllo)

Se chi è solo ha due occhi,
il partito ha mille occhi.

Il partito vede sette stati,
chi è solo vede una città.

Chi è solo ha la sua ora,
ma il partito ha molte ore.

Chi è solo può essere annientato,
ma il partito non può essere annientato
perché è l'avanguardia delle masse
e conduce la sua lotta
con i metodi dei classici, che sono scaturiti
dalla conoscenza della realtà.⁷

Formalmente, la scena è tutta impostata sui pronomi (tu, io, noi...). E talmente impressionante da aver attratto l'attenzione di quell'immenso linguista e critico che è stato Jakobson, il quale ha dedicato un importante articolo al gioco dei pronomi in *La linea di condotta*.⁸ Vi troviamo la conferma del fatto che, quando si tratta dell'azione creatrice, il reale non si pone che nella sussunzione di un "io" per mezzo di un "noi". Formula particolarmente concisa di Brecht: "Il partito siamo noi".

Ma il leitmotiv del brano citato è l'ingiunzione "Non staccarti da noi". L'esigenza del noi, di cui il partito è la forma concreta, si presenta come un'esigenza di non separazione. Brecht non sostiene che si debba ottenere la pura e semplice dissoluzione delirio" nel "noi". Al contrario, poiché "noi potremmo sbagliarci e tu avere ragione". La massima, in sostanza piuttosto capziosa, è che l'"io" si mantenga nel noi in forma in-separata. La posta del dibattito sta tutta nel mantenimento di questa in-separazione. In concreto, ciò significa che il "giovane compagno" può e deve combattere in seno

al partito per la propria convinzione (che si debba intervenire subito), ma che non possa mantenerla in quanto in conflitto con il parere degli altri. Quando il giovane compagno dice: "Ho ragione, e per questo non posso cedere" misconosce la costruzione del reale nel punto di articolazione in-separata dell'"io" e del "noi", misconosce il partito come forma di appropriazione di tale reale. Dovrebbe dire: "Ho ragione, ma la mia ragione non è reale che cedendo, sia pure provvisoriamente, al 'noi', l'unico capace di conferirle un'esistenza politica". O ancora: inferire da "ho ragione" un "non cedo" sotto la forma di una separazione dal "noi", equivale a sostituire la morale alla politica, e quindi a liquidare tutto il reale della situazione. L'essenza del "noi" non è l'accordo o la fusione, è il mantenimento dell'in-separato.

Il "noi" di Alvaro de Campos è molto diverso: è il "noi" estatico della violenza. La sua costruzione avviene nella crudele proliferazione di una sorta di dilatazione e di estenuazione dell'individuo. L'"io" sta nella voluttà di una sottomissione assoluta ("assumere sempre gloriosamente la parte del sottomesso nei fatti di sangue e delle sensualità prosternate!"), sottomissione masochista che va ben al di là della servitù volontaria. Tale sottomissione assoluta è governata infatti da un principio di piacere e non dal puro consenso. La dissipazione dell'"io" promuove l'energia contro l'inerzia. Si tratta anzitutto di "svestire [...] l'abito civilizzato", di rompere con la vita "seduta, statica, disciplinata e rivista", di andare "dappertutto dove [voi pirati] siete andati". E questo sradicamento autorizza lo sparire come soggetto personale e l'affondare nel feroce "noi" animato dall'"ansia delle cose assolutamente crudeli e abominevoli".

Alvaro de Campos e Brecht impersonano le due principali figure del rapporto "io"/"noi" all'interno del secolo.

1. Una figura dissolutiva, che predica la sparizione estatica del "io" in un "noi" violento e organico. È una sorta di naturalizzazione cosmica del "io" nel "noi" della crudeltà orgiastica.

L'elemento sessuale è spesso presente in questa figura, come pure la droga, l'alcol o l'idiozia.⁹ O anche la poesia, la musica e la danza.

2. Una figura dell'in-separato, che è più dialettica. L'"io" entra in una connessione inseparabile con il "noi", ma vi sussiste anche come problema interno. Qui l'elemento politico è paradigmatico, molto prossimo all'elemento militare nonché al romanzesco e al cinema, ogni volta che tali arti accettano la loro provenienza epica.

Un esame più sottile dei testi deve permetterci di reperire, per quanto riguarda la formalizzazione del reale, le massime rispettive della fusione estatica e dell'articolazione in-separata.

1. CITAZIONE A dall'Ode marittima

La parola fondamentale di tutto l'attacco è "con", significante dell'assorbimento dell'"io" in un "noi" nomade. In questa ossessione della partenza e del viaggio, dell'"andare dappertutto dove siete andati", ritroviamo il tema dell'anabasi, quando l'operatore di costruzione del nuovo soggetto è il "salire e ritornare", la figura dell'attraversamento di oceani o deserti.

Alvaro de Campos indica con lucidità la condizione di questo nomadismo collettivo: lo sradicamento dalla familiarità, dalla sistemazione. Troviamo qui un'osservazione profonda e che ritengo esatta: affinché l'individuo diventi soggetto, occorre che superi la paura: l'"innata paura delle prigioni", certo, ma più ancora la paura di perdere ogni identità, di venire spossessato delle routine spaziali e temporali, della vita "disciplinata e rivista".

Il secolo è percorso da questo motivo che, spesso, nella sua azione e nelle sue opere, è un appello al coraggio. Ciò che immobilizza l'individuo, ciò che lo rende impotente, è la paura. Non tanto la paura della repressione e del dolore, quanto la paura di non essere più quel poco che si è, di non avere più quel poco che si ha. Il primo gesto verso l'incorporazione collettiva e la trascendenza creatrice è smettere di avere paura.

Ci piace che la nostra vita sia regolata, per poter sfuggire all'insicurezza. E la custode soggettiva della regola è la paura. Ed è proprio questa paura a renderci incapaci di volere il reale dell'Idea.

Ne deriva che la questione fondamentale è sapere come fare a non essere vili. In effetti si tratta della potenza del pensiero. È una questione che, tra il 1920 e il 1960, viene svolta in numerosi romanzi e, soprattutto, film. Il grande contributo dell'America alla tematica del secolo è forse proprio quello di avere inserito nel cuore del suo cinema il problema della genealogia del coraggio e dell'intima lotta contro la vigliaccheria. E questo che rende il western, imperniato esclusivamente su questa lotta, un genere solido, moderno e ricco di tanti capolavori.

Oggi questa preoccupazione circa il nesso tra coraggio e Idea ha perso molto del suo vigore. Sostanzialmente, per il secolo appena concluso, essere vile significa restare dove si è. La comune vigliaccheria non ha altro contenuto se non il conservatorismo garantista. È esattamente quanto dice Alvaro de Campos: l'ostacolo al divenire estatico del "noi" furente è la vita "pacifica" o "seduta". Ora, è precisamente questa la vita che oggi viene glorificata. Niente merita che ci si strappi alla vigliaccheria quotidiana, e meno che mai l'Idea o il "noi", sempre a rischio di venire liquidati come "fantasmi totalitari". Quindi, facciamoci i fatti nostri e divertiamoci. Come diceva Voltaire, massimo pensatore della mediocrità umanitaria e velenoso nemico di Rousseau, uomo del coraggio: "Limitiamoci a coltivare il nostro giardino".

2. CITAZIONE B dall'Ode marittima

In questo brano vediamo associati due temi apparentemente contraddittori: la trasgressione ("ansia dell'illegale", "fatti di sangue", "grandi febbri"...) e la sottomissione ("la parte del sottomesso", "i nervi delicati e femminei", gli "sguardi vuoti"...). Tutto ciò produrrà nel poema una lunga rapsodia masochista, spinta fino a immaginare un corpo squartato, disperso, reale in brandelli delle "sensualità prosternate".

È impossibile capire quest'alleanza (ancora una correlazione antidialettica) tra la più estrema ferocia e la più assoluta sottomissione se non si interroga la funzione della passività da Alvaro de Campos in poi. La passività, in effetti, non è altro che la

dissoluzione dell'"io", la rinuncia a ogni identità soggettiva. In fondo, per smettere di essere vile bisogna acconsentire completamente a ciò che accade. L'idea cruciale è la seguente: il contrario della vigliaccheria non è la volontà, ma l'abbandono a ciò che sopraggiunge. Ciò che strappa alla regola ordinaria, alla "vita seduta, statica, disciplinata" è una particolare sorta di abbandono incondizionato all'evento. Per Campos: l'abbandono alla partenza-pirata nomade.

Ho sperimentato di persona, una volta per tutte, questa correlazione tra trasgressione e sottomissione. È stato nel maggio '68 e negli anni seguenti. Ho sentito che sia lo sradicamento dalla mia precedente vita di piccolo funzionario di provincia con moglie e figli, e senza altra salvezza che quella di scrivere libri, sia la partenza verso una vita sottomessa, ardentemente sottomessa, agli obblighi militanti in luoghi sconosciuti quali centri, fabbriche, mercati di periferia, sia gli scontri con la polizia, gli arresti e i processi provenivano tutti non da una lucida decisione, ma da una speciale forma di passività, da un lasciarsi andare agli eventi.

Passività non equivale a rassegnazione. Si tratta qui di una passività quasi ontologica che trasforma l'essere trascinandolo e rendendolo dipendente da un altrove assoluto. Colpisce il fatto che Campos ponga tale passività, creatrice e insieme dissolutrice, sotto l'insegna del femminile. Ho constatato in effetti che le donne aderiscono più profondamente degli uomini a questo abbandono sradicante, così come, al contrario, sono più dure e ostinate nel timore e nel conservatorismo. Il femminile è ciò che, una volta dimessosi dall'organizzazione domestica della sicurezza e della paura, va più a fondo di tutti nell'annullamento di ogni vigliaccheria. E qui rivolgo un pensiero a Ulrike Meinhof, rivoluzionaria tedesca della Frazione armata rossa, suicidatasi nella sua cella, nonché a Nathalie Ménigon, rivoluzionaria francese del gruppo Action directe, che continua a marcire nelle nostre prigioni nazionali. Queste donne hanno comunque provato "l'ansia dell'illegale unito alla ferocia".

3. CITAZIONE C dall'Ode marittima

Campos spiega come mai, a suo avviso, questa figura dell'abbandono sia destinata a fallire. Il "ragionamento", se così si può dire, è il seguente: colui che si abbandona in modo assoluto, che si disperde estaticamente nella crudeltà della vita universale, abbandona la comune vigliaccheria. In questo senso, ogni grandezza è abbandono, ogni Idea potente equivale a mettersi nelle mani di un destino. Ma nella durata, la passività consuma la propria forza creatrice. La passività non può che diventare accettazione, tolleranza. Ora, la tolleranza è il contrario dell'abbandono. Lungi dal costruire una grandezza, essa è il dato di base dell'umanismo borghese. Al posto del divenire-altro del soggetto, subentra il piagnucolio umanista, quando "si finisce quasi col piangere di dolcezza su quel che si è tollerato". In luogo della violenza-pirata del "noi", subentrano "i sentimenti umani, tanto socievoli e borghesi".

Il fatto è che il multiplo scatenato, dove l'"io" trovava l'estasi della propria dissipazione, una volta dilapidata l'energia degli inizi, può benissimo diventare un'educazione tollerante delle differenze. A quel punto, "la vita fluttuante, diversa, finisce per educarci all'umano". Questa dialettica scoraggiata è quella di un'altra passività, quella rassegnazione e tolleranza che fanno dire: "Povera gente tutta la gente!".

Questa malinconia terminale è tipica del pensiero poetizzante. In sostanza Campos ritiene che di grande non esista altro che la partenza, lo slancio illegale e multiforme che spezza la vigliaccheria ordinaria. Ma nella devozione al multiplo - il passaggio dall'"io" al "noi" - tutto si consuma in accettazione e tolleranza. Di modo che, attraverso la mediazione della sottomissione orgiastica e crudele, passiamo in fondo da una viltà primaria (la paura, la vita pacifica e seduta) a una viltà secondaria (l'umanismo religioso, borghese e tollerante, che vede ovunque l'uomo e quindi conclude che non c'è che "la vita, in fin dei conti, sempre la stessa!").

Particolarmente impressionante è l'allusione di Campos alla fraternità, nella quale ho proposto di vedere la soggettivazione esemplare della potenza del "noi". Quando il poeta dichiara che "in fondo la fraternità non è un'idea rivoluzionaria", egli ci incita a distinguere tra la fraternità propriamente detta, che è sradicamento dalla vita legittima, abbandono alla potenza degli eventi del "noi", e una fraternità derivata e corrotta che altro non è se non un umanismo pio, la cui formula è quella della tolleranza per tutti, l'accettazione delle differenze; i "sentimenti umani" di cui è quanto mai giusto dire che sono "metafisicamente tristi", poiché comportano la rinuncia a ogni passione del reale.

Per il pessimismo poetico di Campos, è questa seconda versione della fraternità a imporre la propria legge e a risprofondarci (a meno che tolleriamo di essere nuovamente vili) nella più totale solitudine. Una visione estatica e fusionale dell'accesso all'Idea, e dunque del rapporto "io"/"noi" che è la chiave del secolo, non fonda alcun tempo e si dissolve nel suo inizio. Ogni insistenza è già un lutto.

Per Campos, l'Idea è un atto, non è mai la costruzione di un tempo.

4. LA CITAZIONE DA BRECHT

Per Brecht il problema politico del partito (nonché la questione fondamentale dell'arte) è quello di non contentarsi dei prestigî dell'atto e dell'istante, ma di creare un tempo, di conferire forma a una figura del rapporto "io"/"noi" che abbia una durata. Il partito è la forma materiale della durata politica, e la teatralità epica non aristotelica la forma della nuova durata teatrale. Il dramma La linea di condotta associa queste due forme.

La concezione leninista del partito si sgancia dal bilancio delle insurrezioni operaie del XIX secolo e, particolarmente, dalla Comune di Parigi. Queste insurrezioni vengono regolarmente soffocate. Sono a modo loro estatiche, ma proprio per questo finiscono in sanguinose repressioni. Non esistono vittorie che siano soltanto un'improvvisazione nell'istante. Occorre quindi darsi una

disciplina del tempo, e tale è la principale funzione formale del partito. I partiti comunisti della III Internazionale sono stati, dopo la rivoluzione d'Ottobre, la generalizzazione di un'esperienza, quella del partito leninista. La forza di tale generalizzazione stava nell'idea che, per la prima volta, gli strati inferiori, ossia i proletari, avrebbero disposto del proprio tempo. Avrebbero smesso di stare nella sommossa spasmodica, nella crudeltà-pirata alla Campos. Per loro sarebbe stato creato un corpo disciplinato dato che, senza disciplina, non esiste costruzione di tempo. Ma tale disciplina non è altro che l'accettazione, da parte di innumerevoli "io", della loro connessione con il "noi".

Il Partito comunista ancora rivoluzionario (ed è di esso che parla, o sogna, Brecht nel 1939) è una cristallizzazione degli "io", una concrezione soggettiva. Non ha niente a che vedere con ciò che diventerà: il partito-stato impotente e sinistro, una burocrazia per metà terrorista e per metà demagogica. E per il fatto di essere questo concentrato di pensiero e volontà pura che esso propone, dice Brecht, una singolare forma di in-separazione deW'io" e del "noi". Il partito designa un modo particolare di costruire, unicamente con degli "io", un "noi" padrone del tempo. Il partito, come dicono gli agitatori, è "noi, tu, io e voi", il partito "pensa nella tua testa", il partito è sia "noi" sia ciascuno.

Si comprende allora che il suo imperativo sia: "Non staccarti da noi!". A differenza dell'estasi passiva dell' 'Ode marittima, l'articolazione politica dell'"io" e del "noi" non è una fusione. È quindi possibile separarsi, ma il partito esiste solo nella misura in cui non lo si fa. Il partito è l'in-se- parato. Il partito è ciascuno-non-senza-noi. È il luogo della condivisione, nel senso che nessuna conoscenza risulta utile se non si dice: "Dividila con noi".

In fondo, il fatto che il partito sia l'inseparato significa che esso è pura condivisione, senza che si sappia a priori che cosa venga condiviso. L'essenza della questione è la fraternità. "Noi" è la condivisione. Se un "noi" come il partito è fatto solo di "io", esiste una circolarità costitutiva consistente nel fatto che l'inseparato è la legge del "noi", ma che l'inseparazione esiste solo nella misura in

cui il "noi" instaura la sua legge. Il nome di questa circolarità, il nome dei possibili effetti dell'ingiunzione "non staccarti da noi" è la disciplina.

O ancora: in tutti i registri dell'opera e del pensiero, uno degli imperativi del secolo è stato: "Non senza di noi".

Un predicato molto importante del partito che, come abbiamo detto, sostiene la potenza materiale dell'Idea come incarnazione nel collettivo, è che esso è indistruttibile: "Chi è solo può essere annientato, ma il partito non può essere annientato".

Tra il 1917 e il 1980, il secolo si è proposto di creare l'indistruttibile. Come mai una tale aspirazione? Perché l'indistruttibilità, la non-finitezza, è lo stigma del reale. Per creare l'indistruttibile occorre distruggere molto. Lo sanno bene gli scultori, che distruggono la pietra affinché essa, mediante i suoi vuoti, eternizzi un'Idea. Il reale è l'impossibile-da-distruggere, è ciò che sempre e per sempre resiste. Non si fa opera senza la sensazione di misurarsi contro questa resistenza.

Secolo delle resistenze e delle epopee, distruttore senza rimorsi, il secolo ha votato, nelle sue opere, uguagliare il reale di cui aveva la passione.

1 F. Pessoa, Ode marittima, in *Una sola moltitudine*, tr. it. a cura di Antonio Tabucchi e Maria Jose de Lancastre, Adelphi, Milano 2000, voi. I, p. 287. [N.d.T.]

2 B. Brecht, La linea di condotta, in *Drammi didattici*, a cura di Cesare Cases, Einaudi, Torino 1980, pp. 105-107. [ND.T.]

3 Per quanto concerne la funzione teorica degli eteronimi nella poesia di Pessoa e, in particolare, la disposizione di pensiero che tale "tecnica" autorizza circa i rapporti tra poesia e metafisica, occorre consultare l'unica vera "specialista" in questione, ossia Judith Balso. In attesa che venga pubblicato il suo sintetico Pessoa, le *passer méthaphysique* si veda, per esempio, l'articolo *L'hétéronymie: une ontologie politique sans métaphysique* negli atti del convegno di Cerisy su Pessoa.

4 F. Pessoa, op. cit., pp. 279-281. [N.d.T.]

5 Ivi, p. 293. [N.d.T.]

6 Ivi, p. 311. [N.d.T.]

7 B. Brecht, op. cit., pp. 101-103. [N.d.T.]

8 L'articolo di Roman Jakobson si intitola: *La structure grammaticale du poème de Bertolt Brecht "Wir sind sie"*. Il brano corale del dramma *La linea di condotta* concernente l'identità del partito ha circolato in effetti come poesia a sé stante.

Aggiungo ancora una cosa. Una trentina di anni fa, sotto il vessillo egemonico del formalismo linguistico, le opere di Jakobson e di Benveniste erano largamente conosciute. Sarebbe ora che lo fossero di nuovo, perché, al di là della vasta camera che si aprì per loro, e che si chiama a torto "strutturalismo", si tratta, per il secolo, di opere capitali del pensiero. Direi lo stesso di quelle (antropologiche) di Mauss e Dumézil, di quella (sul pensiero scientifico) di Koyré, o di quelle (sulla storia) di Marc Bloch o di Moses Finley. Soltanto per citare alcuni morti illustri.

9 La sessualità come vettore di una dissoluzione dell'io (Moi) "privato" e incivilito nelle forze cosmiche è il tema principale dell'opera romanzesca di D.H. Lawrence. Volendo, si può rileggere *L'amante di Lady Chatterley* oppure, meglio ancora, fissando la

logica fusionale all'interno di insiemi metafisici e leggendari, Il serpente piumato.

L'esempio più compiuto del ruolo dell'alcol nel sovvertimento dei limiti consueti dell'"io" (je) è probabilmente Sotto il vulcano di Malcom Lowry.

Quanto all'idiozia come dilatazione "elementare" dell'Io (Moi), essa è magnificata dal personaggio di Benjy in L'urlo e il furore di William Faulkner.

11. Avanguardie

1 marzo 2000

Continuando ad applicare il metodo immanente adottato all'inizio di questo ciclo, pongo una domanda: che cos'ha dichiarato il secolo stesso, dal punto di vista delle opere d'arte che ha saputo produrre, a proposito delle particolarità artistiche? Il che è anche un modo di verificare, in uno dei grandi tipi di procedura generica, l'ipotesi che anima queste lezioni e che fa della passione per il reale la pietra di paragone delle soggettività del secolo. C'è, nel secolo, una volontà di costringere l'arte a estrarre dalla miniera della realtà, e con i mezzi dell'artificio volontario, un minerale reale duro come il diamante? Vediamo dispiegarsi una critica della finzione, della rappresentazione, della mimesi, del "naturale"? Al di là di tali verifiche, già largamente intraprese, constatiamo che una forte corrente di pensiero ha dichiarato preferibile sacrificare l'arte piuttosto che cedere sul reale. Possiamo chiamare avanguardie artistiche del xx secolo le diverse incarnazioni di tale corrente, tutte ornate di vocaboli astrusi quali dadaismo, acmeismo, suprematismo, futurismo, sensazionismo, surrealismo, situazionismo... Con il Quadrato bianco su fondo bianco di Malevic abbiamo già intravisto che il secolo è volentieri iconoclasta. Non esita a sacrificare l'immagine affinché il reale entri finalmente nel gesto artistico. Ma, a proposito di distruzione dell'immagine, bisogna aggiungere che esiste anche l'altra tendenza, quella della sottrazione, che cerca l'immagine minimale, il semplice tocco figurativo, l'immagine evanescente. L'antinomia della distruzione e

della sottrazione anima l'intero processo di destituzione della somiglianza e dell'immagine. C'è in particolare un'arte della rarefazione, del raggiungimento degli effetti più sottili e durevoli, non attraverso una posizione aggressiva nei confronti delle forme ereditate, ma attraverso concatenamenti che situano tali forme sull'orlo del vuoto, in una rete di cesure e sparizioni. L'esempio forse più compiuto di questo modo di fare è la musica di Webern.¹

Ci resta comunque il compito di identificare nell'arte del secolo le forme sacrificali e iconoclaste della passione del reale, sempre sperimentando, caso per caso, la correlazione tra distruzione e sottrazione.

Un approccio a tale identificazione consiste nell'esaminare i significati del termine "avanguardia". Tutta l'arte del xx secolo ha più o meno rivendicato una funzione di avanguardia, ed ecco che oggi tale termine è diventato obsoleto, anzi peggiorativo. Abbiamo quindi a che fare con un sintomo maggiore.

Ogni avanguardia proclama una rottura formale rispetto agli schemi artistici anteriori. Si presenta come portatrice di un potere di distruzione del consenso formale che, in un dato momento, definisce ciò che merita il nome di arte. Ora, ciò che colpisce è che, per tutto il secolo, la posta di tale rottura rimane invariata. Si tratta sempre di spingersi più avanti nello sradicamento della somiglianza, del rappresentativo, del narrativo o del naturale. Diciamo che una logica antirealista spinge la forza dell'arte sia in direzione del gesto espressivo e della soggettività pura, sia in direzione dell'astrazione e delle idealità geometriche. Il modello per eccellenza è il divenire della pittura, ma se ne trovano equivalenti nella musica, nella scrittura (impostare la creazione letteraria sulla sola potenza della lingua), e persino nel cinema e nelle arti coreografiche. La polemica più profonda delle avanguardie, spinta fino alla promozione di tutto ciò che prima veniva considerato brutto, si volge contro l'assioma classico, presupponente l'esistenza di forme più naturali, più appropriate e più piacevoli di altre. Un'avanguardia rinnega l'idea che esistano

delle leggi formali del Bello, desunte dall'accordo tra i nostri ricettori sensoriali e l'espressione intellettuale. Bisogna farla finita con i discendenti dell'estetica di Kant, che fanno del bello il segno di un'armonia delle nostre facoltà, sintetizzata essa stessa in un giudizio riflettente. Un'avanguardia, pur promuovendo certi dispositivi formali piuttosto che altri, sostiene in definitiva che qualsiasi concatenamento sensibile può produrre un effetto d'arte, purché se ne sappia condividere la regola. Non esiste una norma naturale, esistono solo delle coerenze volontarie che sfruttano il caso delle occorrenze sensibili.

Il risultato è che la rottura dichiarata colpisce non solo uno stato congiunturale della produzione artistica, ma anche i grandi dispositivi formali divenuti lentamente egemonici nella storia artistica dell'Europa: la tonalità in musica, il figurativo in pittura, l'umanismo in scultura, l'intelligibilità sintattica immediata in poesia ecc. Di conseguenza, le avanguardie non sono soltanto delle "scuole" estetiche, ma diventano dei fenomeni sociali e dei riferimenti di opinione contro i quali si scatenano violente polemiche, ben al di là del riferimento alle opere o della conoscenza degli scritti teorici. In effetti l'avanguardia dichiara, spesso in termini quanto mai violenti, di respingere il consenso su quanto accredita o meno un giudizio di gusto, e deroga alle regole ordinarie della circolazione degli "oggetti" artistici.

Le avanguardie provvedono a organizzarsi per sopravvivere alle tempeste di opinione che scatenano. "Avanguardia" significa gruppo, anche se composto da poche persone: un gruppo che fa conoscere la propria esistenza e dissidenza, che pubblica, agisce ed è animato da forti personalità poco inclini a dividere il loro potere. Basti pensare, per limitarci alla Francia, al surrealismo sotto l'egida di André Breton e al suo discendente situazionista sotto quella di Guy Debord.

Questa dimensione organizzata e spesso fortemente settaria, intesse già un legame, perlomeno allegorico, tra le avanguardie artistiche e la politica (dove, del resto, i partiti comunisti si presentano anch'essi come avanguardie delle masse popolari). C'è

un'aggressività delle avanguardie, un elemento provocatorio, un gusto per l'intervento pubblico e per lo scandalo. L'organizzazione quasi militare, a opera di Théophile Gautier, della battaglia di Emami può considerarsi una buona anticipazione delle pratiche d'avanguardia nel xx secolo. Per le avanguardie, l'arte è molto più della produzione solitaria di opere geniali. Ne va dell'esistenza collettiva, ne va della vita. L'arte non è concepibile senza una violenta militanza estetica.

Le avanguardie, ed è il loro modo di portare la nuovissima passione del reale, concepiscono l'arte solo al presente e vogliono forzare il riconoscimento di questo presente. L'invenzione è un valore intrinseco, la novità è dilettevole in quanto tale. L'antico e la ripetizione sono odiosi: ne deriva che la rottura assoluta, quella che costringe alle conseguenze del solo presente, è salutare. È l'interpretazione dominante, da parte delle avanguardie, dell'enunciato di Rimbaud: "Bisogna essere assolutamente moderni". L'arte non è essenzialmente una produzione di eternità, la creazione di un'opera di cui sarà giudice il futuro. L'avanguardia si preoccupa di creare un presente puro dell'arte. Non si deve aspettare, la posterità non esiste, c'è solo, qui e ora, una lotta artistica contro la sclerosi e la morte che bisogna vincere. E dato che il presente è costantemente minacciato dal passato, dato che è fragile, bisogna imporlo attraverso l'intervento provocatorio del gruppo, che assicura la salvezza dell'effimero e dell'istante contro ciò che è stabilito e istituito.

La questione del tempo dell'arte è una questione antica. Quando Hegel, nelle sue lezioni sull'estetica, dichiara che l'arte è ormai una cosa del passato, non intende dire che non esista più un'attività artistica, ma che il supremo valore del pensiero non è più detenuto dall'arte, come al tempo dei greci. L'arte non è più la forma storica privilegiata della presentazione dell'Idea assoluta. Ne deriva, evidentemente, che le opere del passato sono insuperabili, in quanto adeguate a un momento dell'effettività dello Spirito, cosa a cui oggi nessuna opera, per quanto dotata di talento e perfino di genio, può più aspirare.

Riconosciamo qui una concezione propriamente classica dell'arte, quella addirittura che, all'interno del classicismo, contrappone gli antichi ai moderni. Prova supplementare, casomai ve ne fosse bisogno, che l'estetica di Hegel non è affatto romantica e, forse, neanche moderna. Già i massimi artisti francesi del xvii secolo sono convinti che la grande arte sia passata e che l'antichità greco-latina abbia prodotto modelli ineguagliabili. A un più attento esame si capisce come il vero supporto di tale classicismo sia l'essenzialismo. Esiste un'essenza del Bello, distribuita secondo certe regole nei diversi generi artistici. L'arte compiuta è quella all'altezza della propria essenza, o che fornisce il massimo esempio di ciò di cui è capace questo genere di arte. Solo che ciò di cui è capace è già stato misurato e sperimentato. Dare l'esempio è sempre un ri-darlo. Dire che l'arte dev'essere ciò che è (effettuare la propria essenza) equivale a dire che deve diventare ciò che ha già avuto l'occasione di essere. In sostanza, non vi è alcuna distinzione tra l'avvenire dell'arte e il suo passato.

Le avanguardie, in questo più romantiche che classiche, sostengono di solito che l'arte è la suprema destinazione di un soggetto e che la sua potenza non ha avuto luogo, ma è stata sempre intralciata proprio dalla reazione classica. L'arte allora, contrariamente a quanto dice Hegel, è una cosa del presente e lo è in modo essenziale. Che il tempo dell'arte sia il presente è molto più importante per le avanguardie di quanto non lo sia la rottura con il passato, la quale è solo una conseguenza e non impedisce affatto (come si vede nel surrealismo) la determinazione nel passato di una genealogia delle intensità del presente (Sade, certi romantici tedeschi, Lautréamont...).

Un gruppo d'avanguardia è ciò che decide un presente, poiché il presente dell'arte non è stato deciso dal passato, come credono i classici, ma casomai ne è stato impedito. Non si è né erede, né imitatore: si è colui che dichiara violentemente il presente dell'arte.

La questione ontologica dell'arte del xx secolo è quella del presente. E penso che questo punto sia legato alla convinzione, da

noi spesso riscontrata, che il secolo sia un inizio. Il classicismo può anche definirsi come la certezza che, in materia di arte, la faccenda sia cominciata molto tempo fa. L'avanguardia dice: noi cominciamo. Ma la vera questione dell'inizio è quella del suo presente. Come ci si accorge, come si sperimenta che si sta cominciando? La risposta più comune delle avanguardie a tale domanda è che solo l'intensità vitale della creazione artistica permette di riconoscere l'inizio come presenza intensa dell'arte, come il suo presente puro, come presentificazione immediata della sua risorsa. Tendenzialmente, l'arte del xx secolo si concentra sull'atto piuttosto che sull'opera, poiché l'atto, essendo potenza intensa dell'inizio, non si pensa che al presente.

La ben nota difficoltà sta nel sapere quale dottrina del tempo e della durata avviluppi quella dell'inizio come norma. Vediamo serpeggiare la tesi di un inizio perpetuo che, oltre a essere una delle chimere del secolo, è anche una chimera suicidaria pagata con la vita da numerosi artisti. Ma ci sono altri problemi e, in particolare, questo: se l'inizio è un imperativo, come si fa a distinguerlo da un re-inizio? Come fare della vita dell'arte una sorta di eterno mattino, senza ristabilire la ripetizione?

Queste domande producono, come abbiamo sperimentato nel frenetico poema di Alvaro de Campos, una fatale usura dell'inizio. La conseguenza più mediocre, o più commerciale, di tale usura, è la necessità di inventare continuamente, o quasi, una nuova dottrina radicale dell'inizio, di cambiare paradigma formale, di sostituire un'avanguardia a un'altra, l'acmeismo al suprematismo o il sensazionismo al futurismo. Questa forma inferiore ha assunto negli anni sessanta e settanta, specialmente negli Stati Uniti, l'andamento di una successione accelerata di "mutazioni" formali, di modo che la vita delle arti plastiche si ricalcava su quella della moda del vestire. La forma alta, che tenta di conservare l'intensità presente dell'atto artistico, è di concepire l'opera d'arte stessa come combustione quasi istantanea della potenza del suo inizio. L'idea direttiva è che inizio e fine finiscono per coincidere nell'intensità di un atto unico. Come già diceva Mallarmé, "il dramma ha luogo su-

bito, il tempo di mostrarne la disfatta, che si svolge fulmineamente". Tali "disfatte", che sono la vittoria del presente puro, distinguono per esempio certi pezzi di Webern che sfiorano in pochi secondi un silenzio che le assorbe, o certe costruzioni plastiche che stanno lì solo per venire cancellate, o certe poesie mangiate dal bianco della pagina.

Dato che in questo caso le opere sono incerte, quasi svanite prima di nascere, o concentrate nel gesto dell'artista più che nel suo risultato (come nelle diverse forme di *action painting*), bisogna conservarne il proposito nella teoria, nel commento, nella dichiarazione. Bisogna conservare per mezzo della scrittura la formula di questa minima quantità di reale estorta alla fugacità delle forme.

Ne deriva che proclami e manifesti sono, per tutto il secolo, l'attività essenziale delle avanguardie. E stato anche detto che in ciò sta appunto la riprova della loro sterilità artistica. Vi sarete accorti che sono contrario a questi deprezzamenti retrospettivi. Il manifesto testimonia, al contrario, una violenta tensione mirante ad asservire al reale tutti i poteri della forma e della finzione.

Che cos'è un Manifesto? La domanda mi pare tanto più interessante in quanto io stesso, nel 1989, ho scritto un Manifesto per la filosofia. La tradizione moderna del manifesto viene fissata nel 1848 con il Manifesto del partito comunista di Marx. Apparentemente, un manifesto è un annuncio, un programma. "I proletari non hanno nulla da perdere, e hanno un mondo da guadagnare". Questo "mondo da guadagnare" è un'opzione sull'avvenire. Ciò che è programmatico, a quanto pare, non rientra nell'ordine dell'urgenza presente del reale. Si tratta di una finalità, delle condizioni di ciò che un giorno verrà, di una promessa. Come comprendere che l'imperativo dell'atto e del presente si sia iscritto in tanti proclami e manifesti? Qual è questa dialettica del presente e del futuro, dell'intervento immediato e dell'annunciazione?

È il momento della citazione odierna, tratta stavolta da André Breton. Chi più di lui, nel secolo, ha incatenato le promesse dell'arte nuova alla forma politica del Manifesto?

Prova ne siano il primo e il secondo Manifesto del surrealismo. Ma con molta più insistenza, è l'intero stile di Breton a essere rivolto verso la tempesta del futuro, verso la certezza poetica di un avvento: "La bellezza sarà convulsa o non sarà". Dove risiede, dunque, questa bellezza, il cui attributo ("convulsa") è chiaramente quello di un reale violentato ma che, fuori del presente, resta sospesa all'alternativa "essere o non essere", allo stesso modo in cui Marx poteva invitare la Storia umana all'angoscioso dilemma "socialismo o barbarie"? Il genio di Breton si concentra spesso in queste formule dove l'immagine dà la carica dell'urgenza, ma dove, nello stesso tempo, non è dimostrato che la cosa stessa sia già lì. Nel testo che tra poco presenterò, si dice: la ribellione "è la scintilla che cerca la polveriera". La scintilla è consumazione del presente, ma dov'è mai la "polveriera" cercata? Troviamo qui, circoscritto alla scrittura, lo stesso problema di quello, globale, della funzione dei Manifesti. Dove si situa il punto di equilibrio tra la pressione del reale, che è volontà assoluta del presente, dissipazione dell'energia in un unico atto, e ciò che il programma, l'annuncio, la dichiarazione d'intenti presuppongono come attesa e appoggio attinto in un indiscernibile futuro?

La mia ipotesi è che, almeno per coloro che nel secolo sono in preda alla passione del presente, il Manifesto sia solo una retorica destinata a proteggere qualcosa di diverso da quanto detto e annunciato. L'attività artistica reale resta sempre ex-centrica rispetto ai programmi che ne proclamano insolentemente la novità, così come ciò che vi è di inventivo nel pensiero di Heidegger resta estraneo all'annuncio, patetico e di grande effetto, di un "rovesciamento salvifico", o dell'avvento poetico e pensante di un Dio.

Il problema, ancora una volta, è quello del tempo. Il Manifesto è la ricostruzione, in un futuro indeterminato, di ciò che, appartenendo all'ordine dell'atto, della folgorazione subito svanita,

non si lascia nominare al presente. Ricostruzione di ciò che, preso nella singolarità svanente del suo essere, non sopporta alcun nome.

Da Wittgenstein a Lacan, il secolo è percorso dall'enunciato: "Non esiste metalinguaggio". Il che significa che il linguaggio è sempre legato al reale in modo tale da rendere impossibile una seconda tematizzazione linguistica di tale nodo. Il linguaggio dice, e questo "dice" non può venire ridetto in alcun dire appropriato. Una lettura colta dei Manifesti e dei proclami delle avanguardie deve sempre partire dall'assioma che non esiste un metalinguaggio appropriato alla produzione artistica. Nella misura in cui una dichiarazione concerne questa produzione, essa non può catturarne il presente, quindi è naturale che le inventi un futuro.

Questa invenzione retorica di un avvenire di ciò che sta esistendo sotto le specie dell'atto è, nota bene, una cosa utile, anzi necessaria, nella politica e nell'arte non meno che nell'amore, dove il "ti amo per sempre" è il Manifesto, evidentemente sovra-realista, di un atto incerto. Quando Lacan dice: "Non esiste rapporto sessuale", intende anche dire che non esiste un metalinguaggio del sesso. Ora, il teorema dice che dove non c'è metalinguaggio, subentra una retorica proiettiva. Tale retorica offre un rifugio nella lingua a ciò che ha luogo, senza tuttavia nominarlo o afferrarlo. Il "ti amo per sempre" è una figura retorica quanto mai utile alla protezione delle potenze attive del legame sessuale, pur non avendo con esse alcun rapporto.

Il constatare che nessuna delle promesse di un programma estetico è stata mantenuta non è il giusto modo di criticarlo. Certo, le incontestabili bellezze dell'arte poetica di Breton non hanno niente di "convulso". Vi si riconosce piuttosto la restaurazione di una lingua francese dimenticata, nello stesso tempo carnale, immaginifica e saldamente strutturata da una sintassi oratoria. Ma un programma non è un contratto o una promessa. E una retorica che fa da involucro e protezione a ciò che ha luogo.

Le avanguardie hanno attivato al presente le rotture formali e, nello stesso tempo, hanno prodotto sotto forma di manifesti e dichiarazioni l'involucro retorico di tale attivazione. Hanno

prodotto l'avvolgimento del presente reale in un futuro fittizio e hanno chiamato "nuova esperienza artistica" questa doppia produzione.

Non c'è dunque da stupirsi della correlazione tra opere evanescenti e programmi fragorosi. L'azione reale esiste, sempre precaria e quasi indistinta, in modo da dover venire indicata e sottolineata da proclami forti, un po' come il presentatore del circo amplifica l'annuncio e fa rullare il tamburo affinché il volteggio della trapezista, nuovo e difficile ma quanto mai fugace, non passi inosservato al pubblico.

In definitiva, tutto ciò mira a dedicare le energie al presente, anche se la soggettivazione di questo presente si invischia talvolta nella retorica della speranza. Solo la certezza di una costruzione di presente fa aderire la gente alle politiche di emancipazione o all'arte contemporanea. Perfino il futurismo, a dispetto del suo nome, era una fabbrica di presente.

L'elemento caratteristico del nostro oggi, che non merita certo l'appellativo mallarmeiano di "bel aujourd'hui", è l'assenza di ogni presente, nel senso di presente reale. Gli anni successivi al 1980 somigliano a ciò che Mallarmé dice giustamente degli anni successivi al 1880: "Manca un presente". I periodi controrivoluzionari si assomigliano molto più di quanto si assomiglino le rivoluzioni: non ci si deve stupire che dopo il gauchisme degli anni sessanta si ritorni alle idee reazionarie successive alla Comune di Parigi. Il fatto è che l'intervallo tra un avvenimento dell'emancipazione e l'altro ci lascia fallacemente in preda all'idea che niente comincia né mai comincerà, anche se siamo travolti da un'infernale agitazione immobile. Pur non avendone i mezzi, siamo dunque tornati al classicismo: tutto è già cominciato da sempre ed è vano immaginare che si possa fondare qualcosa, che si possa creare un'arte nuova o un uomo nuovo partendo dal nulla.

È appunto questo che ci autorizza a dire che il secolo è finito, vista la possibilità di definire l'arte del xx secolo, e ciò che le

avanguardie ne hanno formalizzato, come il radicale tentativo di un'arte non classica.

Alcuni fondamenti soggettivi di questo non-classicismo, alcuni elementi del suo programma e numerosi esempi della sua retorica protettrice sono contenuti nel testo di André Breton, con il quale intendo concludere.

È allora, nel momento straziante in cui il peso delle sofferenze subite sembra inghiottire tutto, che proprio la qualità estrema della prova dà luogo a un cambiamento di segno, il quale tende a convertire l'indisponibilità umana in una disponibilità e a conferire a quest'ultima una grandezza altrimenti non raggiungibile - è allora che quelle parole possono essere pienamente comprese [...]. Occorre essere andati al fondo del dolore umano, averne scoperto le strane virtù, per poter salutare con lo stesso dono illimitato di sé ciò che vale la pena di essere vissuto. La sola disgrazia definitiva in cui è possibile incorrere di fronte a un simile dolore, sarebbe di opporre ad esso la rassegnazione che renderebbe impossibile il cambiamento di segno. Quali che siano stati i termini in cui mi hai esternato le reazioni scatenate in te dal più grande dolore che tu potessi concepire, ti ho sempre vista dare il rilievo più alto alla ribellione. Non ve infatti menzogna più spudorata di quella che consiste nel sostenere, anche e soprattutto in presenza dell'irreparabile, che la ribellione non serve a nulla. La ribellione trova in se stessa la propria giustificazione, indipendentemente dalla sua possibilità di modificare o meno lo stato di fatto che la determina. È la scintilla nel vento, ma la scintilla che cerca la polveriera. Io vengo il fuoco oscuro che passa nei tuoi occhi ogni qual volta riprendi coscienza del torto indicibile che ti è stato fatto: fuoco che avvampa e si fa ancora più fosco al ricordo degli ignobili preti i quali tentavano di avvicinarsi a te in quell'occasione. E so che anche per me quel fuoco leva così in alto le sue fiamme chiare, le intreccia come vive chimere sotto i miei occhi. So che l'amore, se è capace a quel punto di contare solo su se stesso, è irrevocabile; e il mio amore per te rinasce dalle ceneri del sole. Così, tutte le volte che un'associazione di idee ti riconduce a tradimento all'istante in cui per te ogni speranza un giorno è stata rinnegata, e, dalle altezze in cui allora ti trovi, minaccia, come una freccia che cerca l'ala, di farti precipitare di nuovo nell'abisso, sento anch'io la vanità delle frasi consolatorie e considero spregevole qualsiasi tentativo di diversione; mi rendo conto allora che soltanto una formula magica potrebbe essere operante. Ma quale formula potrebbe condensare in sé e restituirti all'istante la forza di vivere, di vivere con tutta l'intensità possibile, quando so che ti era

tornata così lentamente? Decido di attenermi all'unica formula che reputo accettabile per richiamarti a me quando ti accade di piegarti all'improvviso sull'altro versante: è racchiusa nelle parole con le quali quando cominci a distogliere il capo, sfioro appena il tuo orecchio: Osiride è un dio nero.²

Questo bel testo, di una cupa e violenta retorica amorosa, contiene numerose massime degne di avviluppare gli atti reali di un'avanguardia, qualunque sia il suo nome. È tratto da Arcano 17, forse la meno conosciuta tra le prose di Breton, meno conosciuta comunque di Nadjia o di L'amour fou. Si tratta di un testo relativamente tardo di Breton, uno dei testi maturi, ma anche vagamente disincantati, della guerra e del dopoguerra (Arcano 17 esce nel 1944). Anche se il suo contenuto si limitasse all'assioma che pone l'autosufficienza della ribellione e l'indifferenza alla pragmatica dei risultati, oggi questo libro meriterebbe di venire letto e riletto.

Quattro osservazioni, a sostegno della lettura.

1. *"La qualità estrema della prova dà luogo a un cambiamento di segno"*

Il problema posto fin dall'inizio di questa citazione è quello delle condizioni di un eccesso affermativo. Come produrre un eccesso che vada nel senso dell'intensità della vita, un "dono illimitato", una "grandezza", delle "fiamme chiare" intrecciate in "vive chimere"? Conosciamo ormai la natura di tale problema. Si tratta di sapere in che modo la vita reale possa venire ad assicurare con il suo fuoco la combustione creatrice del pensiero.

Su questo punto Breton sostiene una tesi apparentemente dialettica e di filiazione romantica: l'unica risorsa risiede in quell'eccesso negativo che è il dolore. Una disposizione creatrice, sia essa vitale o artistica, dev'essere la conversione di un eccesso negativo in un eccesso affermativo, di un dolore insondabile in una ribellione infinita. Essa opera ciò che Breton chiama un "cambiamento di segno" e poi una "conversione di segno". Si tratta in effetti di un rovesciamento. Non sotto l'effetto di una

progressione dialettica di cui sia motore la contraddizione, ma allo stesso modo in cui un'operazione alchemica (è nota l'eco di tale motivo in tutti i surrealisti) trasforma i segni del piombo in quelli dell'oro.

C'è da notare che Breton non ritiene che si possa direttamente produrre un eccesso creatore attraverso la negazione della vita ordinaria. No, bisogna che sia già presente un eccesso, che è appunto l'"eccesso stesso della prova". Non c'è alchimia che possa cambiare il segno degli stati ordinari, che possa, partendo da un segno neutro, produrre un eccesso incantatore, una ribellione creatrice. Si può solo passare da un eccesso subito, inflitto, da un terribile segno negativo, da un segno nero (come il dio Osiride), alla possibilità conquistata di salutare "ciò che vale la pena di essere vissuto". Questo brano è un'operazione nello stesso tempo volontaria e miracolosa, che inverte il segno dell'eccesso e che Breton chiama "ribellione".

La lezione fondamentale di tutto questo sviluppo è che saper sopportare i più tremendi dolori è una virtù creatrice, e che non esisterebbe niente di valido se non fossimo esposti all'eccesso. Troviamo qui la particolare sorta di stoicismo indotta dal desiderio di estorcere alla vita tutto ciò che essa detiene di intenso. Nonché l'elogio paradossale della passività creatrice, che abbiamo già incontrato, in particolare, nella poesia di Pessoa. Accettare la lezione di quanto c'è di peggio è infatti una condizione dell'intensità vitale. Occorre, attraverso un'accettazione ribelle, "essere andati al fondo del dolore umano, averne scoperto le strane virtù", per poter restituire "la forza di vivere, di vivere con tutta l'intensità possibile". Ogni affermazione deve essere conquistata, o riconquistata, a partire da un'esposizione consenziente al segno negativo dell'eccesso, e la rischiosa passività di un'esposizione al peggio è la risorsa più profonda della vita affermativa. La creazione, infatti, non può essere che un cambiamento di segno dell'eccesso, non il sopraggiungere dell'eccesso stesso. In questo senso, secondo un'altra immagine cara a Breton, respingendo la limatura dello spirito dal polo negativo verso quello positivo, essa è in realtà

un'operazione magnetica. Operazione che, facendo passare "l'indisponibilità umana in una disponibilità", confronta il soggetto con il suo impossibile e quindi con la sua capacità propriamente reale.

2. "La ribellione trova in se stessa la propria giustificazione"

Quando si sperimenta il negativo, "il peso delle sofferenze patite", sorge l'antinomia fondamentale tra rassegnazione e ribellione. Nell'eccesso negativo, il problema sta tutto nel sapere per quale di questi due orientamenti opterà in noi la vita. È qui che la magia magnetica e la volontà sono indistinguibili. "Ribellione" significa che, nell'estremo sperimentato dell'eccesso negativo, si mantiene la certezza di poterne cambiare il segno. La rassegnazione, invece, è la pura e semplice accettazione del carattere inevitabile e insormontabile del dolore. La rassegnazione sostiene che al dolore si adattino solo parole consolatrici. Breton invece considera tali parole come meschini "tentativi di diversione", in quanto niente, in esse, indica la possibile sopravvivenza dell'intensità vitale.

Segue il bellissimo passaggio sulla completa capacità di vita della ribellione, che non ha alcun bisogno di confrontarsi con i propri risultati. La ribellione è scintilla vitale (quindi, il presente puro) "indipendentemente dalla sua possibilità di modificare o meno lo stato di fatto che la determina". La ribellione è una figura soggettiva. Non il motore di un cambiamento della situazione, ma una scommessa sulla possibilità di cambiare il segno dell'eccesso.

È qui che entra in scena il personaggio della rassegnazione, che Breton chiama gli ignobili preti. La loro astuzia arriva a non affermare direttamente che la ribellione sia cattiva. Con la stessa voce insidiosa che oggi risuona e mormora ovunque, il "prete" usa la voce dei politici, dei saggisti e dei giornalisti. Questa voce chiede, giorno dopo giorno, di voler misurare la ribellione ai propri risultati e paragonarla, secondo questo unico criterio, alla rassegnazione, arrivando così a stabilire con trionfante modestia che, a parità di risultati oggettivi (o per risultati spesso anche

inferiori), la ribellione risulta estremamente costosa in termini di vite, di dolori e di drammi. È a questa onnipresente voce "realista" che Breton rinfaccia superbamente di snocciolare "le più spudorate menzogne", visto che la ribellione non ha niente a che vedere con la pragmatica dei risultati.

Una delle potenti forme della passione del reale, dell'azione pensata qui e ora, del valore intrinseco della rivolta (l'assioma di Mao: "Ribellarsi è giusto") è stata, fino a questi ultimi anni, l'altezzoso rifiuto di comparire davanti al tribunale truccato dei risultati economici, sociali, "umani" e di altro genere. Dietro all'arringa realista del prete non c'è che il desiderio reazionario di costringere i soggetti a contentarsi del piatto di lenticchie in cambio della loro rassegnazione.

Se il secolo è stato nietzschiano, è anche perché ha visto nel prete ben più di un funzionario delle religioni stabilite. Prete è chiunque cessa di considerare la ribellione come un valore incondizionato, prete è chiunque misura ogni cosa in base ai suoi risultati "oggettivi". In questa fine di secolo, ahimè, il prete è dappertutto.

3. "Il mio amore per te rinasce dalle ceneri del sole"

Il secolo è stato un grande secolo della promozione dell'amore come figura di verità, il che è completamente diverso dalla concezione fatalista e fusionale del romanticismo immortalata nel Tristano e Isotta di Wagner. In questa trasformazione hanno avuto la loro parte sia la psicoanalisi, sia le successive ondate della lotta per i diritti delle donne. La posta in gioco capitale è di pensare l'amore non come destino, ma come incontro e pensiero,³ divenire egali- tario asimmetrico, invenzione di sé.

Il surrealismo è stata una tappa di questa ricostruzione dell'amore come scena di verità, dell'amore come procedura per una verità della differenza.⁴ Solo una tappa, poiché il surrealismo resta ancora prigioniero di mitologie sessuali ruotanti attorno a una femminilità misteriosa e fatale, quella che passeggia, nuda sotto una pelliccia, per le strade della metropoli. Ne risulta una

visione unilaterale fortemente maschile, il cui classico rovescio è l'elogio iperbolico della Donna. Anche nel testo citato, quando si venera "il fuoco oscuro che passa nei tuoi occhi", traspare l'elemento di un'idolatria più estetica che amorosa. Ciononostante, il surrealismo, e in particolare Breton, hanno ampiamente accompagnato il movimento per mezzo del quale le donne salivano sulla scena dell'amore come le masse erano salite sulla scena della Storia: per divenirvi il soggetto di una verità. Quando Breton scrive che "l'amore, se è capace a quel punto di contare solo su se stesso, è irrevocabile", dice qualcosa di essenziale. L'amore non può più essere una fusione mistica, una congiunzione astrale, una proposta all'uomo di un Eterno femminile, sia pure per condurlo "verso l'alto".⁵ È un'avventura duale del corpo e dello spirito, esperienza e pensiero di ciò che è il Due, mondo rifratto e trasfigurato nel contrasto. Questo mondo non può più ripresentarsi.

In fondo, collegando l'amore all'antidialettica dell'eccesso, Breton lo include nelle risorse pensanti della vita, nella scommessa dell'intensità. Da allora, come dimostra il nostro testo, è senz'altro a una donna che oggi spetta di essere l'eroina incontestabile e completa di una scommessa del genere.

4. "Soltanto una formula magica potrebbe essere operante"

Ho detto che la potenza dell'atto, il reale del presente puro proibivano la nominazione e legittimavano l'implicazione "a distanza" con proclami e manifesti. Tuttavia bisogna anche tenere conto dei tentativi delle avanguardie e dei loro artisti per adattare direttamente all'atto creatore un concentrato nominale della sua potenza. È ciò che, dopo Rimbaud, potremmo chiamare la "formula", nel senso in cui egli scrive: "Ho trovato il luogo e la formula". Nel senso, evidentemente, della "formula magica", quella che ha il potere di aprire tutti i luoghi segreti ("Apri, Sesamo!").

Per la donna devastata, che la ribellione derivante dall'infelicità assoluta espone a "ripiombare nuovamente nell'abisso", l'amore ispira a Breton una formula, la sola degna, la sola che non sia una consolazione, ossia un invito alla rassegnazione: "Osiride è un dio

nero". Questa formula riassume l'idea che la condizione di ogni metamorfosi, di ogni rinascita, di ogni nuova divinizzazione seconda è di tenere duro nei momenti più neri della vita. Nella formula si congiungono la donazione primaria dell'eccesso nella sua forma negativa, le forze istantanee della creazione ribelle e l'alto linguaggio dei Manifesti.

La formula è appunto questo: il presunto punto di congiunzione tra l'atto al presente e l'avvenire avviluppato dal programma. È noto che, in politica, la formula diventa la parola d'ordine quando si impadronisce della situazione, quando viene ripresa da migliaia di persone in cammino. Una volta trovata la formula, non si può più distinguere tra il corpo materiale e lo spirito d'invenzione da cui esso è abitato: si è come Rimbaud (sempre lui) alla fine di Una stagione all'inferno: "Conoscerò la verità in un'anima e un corpo". Per Breton, la formula dà il suo nome al mutamento di segno, al passaggio ribelle dal dolore all'intensità affermativa della vita. Buona parte delle imprese del secolo, sia politiche sia artistiche, si sono dedicate a trovare la formula, infimo punto d'aggancio al reale di ciò che ne annuncia la novità, lampo nella lingua grazie al quale una parola, una sola, è la stessa cosa del corpo.

Al colmo della sua concentrazione, l'arte del secolo (ma anche tutte le procedure di verità, ognuna secondo le proprie risorse) mira a congiungere il presente, l'intensità reale della vita e il nome di questo presente dato nella formula, che è sempre anche l'invenzione di una forma. Allora il dolore del mondo si muta in gioia.

Produrre un'intensità sconosciuta su sfondo di dolore, attraverso l'intersezione sempre improbabile di una formula e di un istante: ecco il desiderio del secolo. Per cui, a dispetto della sua crudeltà multiforme, esso è riuscito a essere, attraverso i suoi artisti, i suoi scienziati, i suoi militanti e i suoi amanti, l'Azione stessa.

1 L'opera musicale di Anton Webern risplende come un diamante nel cuore del secolo. Essa ne è il concentrato più mirabile, per il fatto di aver spinto molto avanti la requisizione dell'approccio sottrattivo del reale. Elementare benché infinitamente complessa, sospesa benché ricca di sorprese, quasi inascoltabile benché prodigiosamente varia nei suoi effetti sonori, essa propone al silenzio ornamenti sublimi quanto impalpabili. Senza dubbio essa indica che a voler troppo evitare la distruzione, ci si allontana da ogni politica, ma a vantaggio di una sorta di misticismo senza discendenza. Il paradosso di Webern è infatti che, a partire dagli anni cinquanta, esso è servito da riferimento universale a un programma, il programma seriale, di cui in effetti le strutture della sua opera sembrano legittimare il proposito, ma da cui l'effetto sensibile della sua opera, quella specie di preghiera misteriosa che la anima, è totalmente distante.

Webern è stato accidentalmente ucciso da un soldato americano durante la liberazione di Vienna. Archimede, pure lui genio (matematico) privo di una discendenza immediata, era stato ucciso non meno accidentalmente, un po' più di due millenni prima, da un soldato romano durante la conquista di Siracusa.

2 A. Breton, *Arcano 17*, tr. it. di Laura Xella, Guida, Napoli 1985, pp. 71-72. [N.d.T.]

3 Tra i filosofi contemporanei, uno di quelli che meditano nel modo più giusto sull'amore nel suo nesso non tanto con il sesso, quanto con la carne, è senza dubbio Jean-Luc Nancy. Anche a proposito di molte altre questioni egli si chiede, peraltro, con acume ma anche con quella sorta di equanime ponderatezza tipica del suo stile, a che punto ci troviamo in questa fine di secolo. Proponiamo di leggere senza indugio la raccolta *Un pensiero finito*, tr. it. a cura di Luisa Bonesio, Marcos v Marcos, Milano 1992.

4 Tutto un versante dell'opera di Jacques Derrida ruota non solo sul senso destinale da attribuire alla differenza (per i suoi ben noti apporti cruciali degli anni sessanta su questo punto, leggere o rileggere *La scrittura e la differenza*, tr. it. di Gianni Pozzi, Einaudi, Torino 1971), ma - in modo sempre più insistente e tanto da far

sospettare qualche virtualità "religiosa" nell'attuale labirinto del suo pensiero - sulla dis-connessione tra la differenza e l'alterità (dell'Altro), punto in cui Emmanuel Lévinas è necessariamente l'interlocutore, e la sessuazione di una matrice inesauribile.

5 È facendo il bilancio di un certo xvm secolo (ivi incluso Napoleone) che vide l'invenzione sessuale della Donna, che il vecchio Goethe conclude così il suo secondo Faust (tr. it. di Giovanni Vittorio Amoretti, Feltrinelli, Milano 2005, voi. II, p. 667):

Tutto ciò che passa
non è che un simbolo,
l'imperfetto
qui si completa
l'ineffabile è
qui realtà.
L'eterno femminino
ci attira verso l'alto
accanto a sé.

12. L'infinito

28 marzo 2000

1. Analogie del mattino

Come pensare, oggi che ne siamo tanto lontani, l'intimo legame esistito nel secolo tra l'arte e la politica? Tale legame non è unicamente né principalmente quello che assoggetta l'arte alla politica, ossia alle politiche ufficiali e, in fondo, alle censure di stato. Non si tratta sempre (e, casomai, in modo spesso indiretto e secondario) delle diatribe di Zdanov contro l'arte borghese decadente (in realtà, la totalità dell'arte contemporanea), né delle chiacchiere di Mao, a Yenan, sull'arte e la letteratura. La tesi più significativa, sostenuta soprattutto in Occidente, e soprattutto dalle correnti più innovatrici e più attiviste, è quella del valore e della forza d'urto politico dell'arte stessa. Le avanguardie sono comunemente arrivate a dire che c'era più politica nelle mutazioni formali dell'arte che nella politica "propriamente detta". Tale era ancora la convinzione del gruppo "Tel Quel" negli anni sessanta. Oggi stesso, certi scritti di Jacques Rancière¹ ne sono l'eco sofisticata. Che cosa, nelle operazioni creatrici del secolo, ha reso possibile questo genere di affermazioni?

Una prima osservazione, del tutto descrittiva, può consentirci di collegare questa lezione a quella precedente. Non c'è dubbio che, tra le scansioni importanti del secolo, si debba annoverare la comparsa di gruppi che concepiscono esplicitamente se stessi come poetico-politici. Tali gruppi affermano di realizzare un'identità tra

una scuola di creazione artistica e un'organizzazione che detiene e pratica le condizioni intellettuali di una rottura politica. Il termine "poetico-politico" va inteso come un "poetico" in senso lato, designante una sorta di estetica soggettiva dell'emancipazione. I surrealisti, i situazionisti e, a fine corsa, il gruppo della rivista "Tel Quel" esemplificano, rispettivamente negli anni venti e trenta, negli anni cinquanta e poi negli anni sessanta e settanta, questa vocazione a non distinguere tra arte e politica.

Dal fatto che ogni politica si risolva in azioni collettive discusse e decise nel corso di riunioni deriva che le iniziative poetico-politiche non possono essere solo delle opere di artisti separati, ma devono risultare anche da riunioni e decisioni collettive. Nel mondo degli artisti come in quello dei gruppuscoli politici (per non parlare delle scuole di psicoanalisi), questo stato di cose si accompagna sempre a grandi furori scissionisti e a incessanti diatribe contro questo o quel protocollo di esclusione.

Sarebbe quanto mai interessante studiare la questione istituzionale dell'esclusione, come pratica fondamentale di tutti i gruppi inventivi del secolo, si tratti di vaste potenze statali (come molti partiti comunisti), o di gruppuscoli estetici quali i situazionisti. Sembra che la convinzione, tutto sommato grave, che si stia per raggiungere il reale, comporti un estremo stato febbrile soggettivo, una delle cui manifestazioni è la designazione permanente di eretici e di sospetti. Questa epurazione cronica non è stata affatto monopolio esclusivo degli stalinisti. Personalità diverse quali Freud, André Breton, Trotskij, Guy Debord, Lacan hanno intentato duri processi per deviazione, hanno stigmatizzato, escluso o dissolto numerosi eretici.

L'esclusione è certamente legata alla difficoltà di determinare i criteri dell'azione legittima, quando la sua pietra di paragone è la sovversione reale. Tutto spinge allora all'identificazione negativa di cui ho già parlato: l'essenza dell'Uno è nel Due, non si è certi della propria unità che nella prova della divisione. Da cui la solenne messa in scena delle scissioni e delle esclusioni. Una delle grandi massime del Partito comunista francese nella sua grande epoca

stalinista - la sola, a dire il vero, in cui questo mediocre partito abbia almeno significato qualcosa - era che il partito non si lasciava, ma se ne veniva esclusi. Non ci si può sbarazzare a piacere del reale, una volta che lo si è toccato. È il reale che giudica gli altri indegni di sé. Un modo diverso per dire, come ha fatto Brecht: "Non staccarti da noi".

A dire il vero, interrogarsi sulla frequenza delle esclusioni e scissioni nei gruppi poetico-politici equivale a porre l'accento sulla parola "politico". Che cosa designa, nel corso del secolo, questa parola perché si possa trasferire agli imperativi dell'arte la tradizionale violenza dei conflitti di potere? Esiste una storia della parola "politico" e dobbiamo postulare che il suo significato sia stato reinventato dal secolo. Quando si assegna all'arte una vocazione politica, che cosa significa "politica"? A partire dagli anni venti, la parola si dilata al punto da designare vagamente ogni rottura radicale, ogni evasione dal consenso. "Politico" è il nome comune per una rottura collettivamente riconoscibile. In questo senso, si può capire come mai ci siano gruppi "politici" di ogni genere: artistici, psicoanalitici, teatrali, civici, poetici o musicali, e come mai si arrivi a sostenere (come dopo il maggio '68) che "tutto è politica", e in particolare la sessualità. "Politico" indica il desiderio dell'inizio, il desiderio che qualche frammento del reale sia finalmente esibito senza paura né legge, per il solo effetto dell'invenzione umana, come l'invenzione artistica, l'invenzione erotica o quella delle scienze. Il nesso arte-politica è incomprensibile se non si conferisce alla parola "politico" questo senso dilatato e soggettivato.

Tuttavia, per trasformata che sia, la parola "politico" rinvia sempre in ultima istanza alla politica professionale, a quella che ha a che fare con il potere e lo stato, e tanto più in quanto le parole "ribellione", "rivoluzione" e "avanguardia" sono divise tra l'arte come politica e l'arte politica (è stato Lenin a dire che l'insurrezione era un'arte). Il pericolo diventa allora quello di trasformare la vocazione politica dell'arte, che è la sua vocazione all'inizio reale, in asservimento opportunisto al partito o allo stato.

Qui si intrecciano due processi: uno interno all'arte, che riguarda la rottura, la passione del reale come mattino dell'Essere e quale essa si inventa nell'attivazione delle forme; l'altro esterno, concernente la posizione dell'arte e degli artisti in rapporto a politiche effettive e organizzate, in particolare le politiche rivoluzionarie, che parlano anch'esse della rottura e del mattino, ma in nome di un infinito collettivo inteso quasi sempre come trascendente rispetto a tutte le rotture particolari. Sorge allora inevitabilmente la questione del grado di autonomia delle rivoluzioni artistiche, e dunque delle avanguardie artistiche, in rapporto alla rivoluzione politica, e quindi in rapporto al partito che dirige tale rivoluzione o che perlomeno si fa garante della sua possibilità. Per coloro che accettano ragionevolmente l'inclusione delle une nell'altro, vi sono momenti in cui la libertà assoluta rivendicata dall'arte si trasforma in sottomissione assoluta alle direttive del partito. Questo enigma dialettico non è che una delle sintesi disgiuntive in cui, nel secolo, si effettua la passione del reale. Non si tratta di una contraddizione formale. Malgrado ciò che lo stesso Aragon, verso la fine, ha cercato di far credere, non occorre postulare una scissione schizofrenica tra il Louis Aragon surrealista, che diffonde segretamente la fantasticheria pornografica *Le con d'Irene* e che in seguito dirà dell'icona femminile:

I tuoi occhi sono così profondi che chinandomi per vedere
ho visto tutti i soli venirci a mirare
i tuoi occhi sono così profondi che ne ho perso la memoria

e l'Aragon che, a proposito del socialista Léon Blum, dichiara: "Fuoco sull'orso ammaestrato della socialdemocrazia!", che veglia sull'ortodossia letteraria in conformità alle direttive di Zdanov, che in onore del rientro in Francia del segretario generale del Partito comunista francese Maurice Thorez, dopo un lungo soggiorno in un ospedale sovietico, scrive una strana poesia, ossequiosa quanto lirica: "E il conduttore arresta la motrice, egli ritorna, ritorna...". C'è il paradosso reale dei momenti di indistinguibilità tra la creazione

e l'obbedienza, nonché l'altro paradosso, forse una variante del primo, della sussunzione dello spirito di rivolta e d'invenzione attraverso la necessità di dissolvere l'"io" in un "noi" talvolta insicuro della libertà collettiva di cui è reputato essere l'organizzatore. C'è anche una semplice confusione tra il gusto acido della rivolta e il sapore, un po' più untuoso, del potere sugli altri.

Ciò che è stato veicolato attraverso la mediazione di questi paradossi, ossia di queste confusioni, è che alla fine non si poteva, senza mancarne le singole sequenze, definire "politica" ogni promessa di un mattino del pensiero. La rivincita del reale su una presa troppo unificata della sua frammentazione è stata che né l'arte d'avanguardia, né la politica rivoluzionaria erano le beneficiarie della loro proclamata fusione. Oggi sappiamo che si tratta di due distinte procedure di verità, di due confronti eterogenei tra l'invenzione pensante delle forme e l'indistinzione del reale. Ma lo sappiamo solo grazie al fatto di aver ri-pensato il destino delle avanguardie e di averne salutato per sempre la splendida e violenta ambizione.

Quindi, nel momento stesso dei gruppi poetico-politici, la vera essenza della "fusione" era quella di servire da vettore a una questione più antica e riguardante le verità d'arte: la questione dell'oggettività artistica, la questione di ciò che le arti producono.

2. Infinito romantico, infinito contemporaneo

A un certo punto, tutti gli artisti contemporanei sono stati costretti a interrogarsi sulla nozione stessa di opera. Per la ragione che abbiamo detto, ossia il primato dell'atto unico a misura del presente reale. Si è quasi subito criticata, per esempio, la finitezza e l'immobilità del quadro, la sua esposizione inattiva, la sua oggettività commerciale. Oggi esso è spesso sostituito da "installazioni" effimere. Allo stesso modo che, in politica, si è abbandonata l'idea di produrre una comunità ideale, tant'è vero

che Blanchot o Jean-Luc Nancy meditano sulla comunità "inoperosa" e Giorgio Agamben sulla comunità "che viene", in arte si è stabilito che a contare è l'atto, ossia il gesto, e non il prodotto. Il che, dopotutto, coincide con la critica del feticismo del risultato che io stesso ho istruita. Nella sua forma più radicale, l'orientamento verso un'inoperosità dell'arte suppone che l'arte stessa, come attività separata, debba sparire e realizzarsi come vita. Questo iper-hegelismo propone di superare l'arte in un'estetizzazione del quotidiano: a patto che tale divenire-arte della vita sia immanente, intensamente soggettivato e mai proposto come spettacolo, esso ha costituito uno degli orientamenti fondamentali del situazionismo. I film di Guy Debord e, in particolare, l'appassionante *In girum imus nocte et consumimur igni*, tentano di essere nello stesso tempo degli atti, anche distruttivi, e i manifesti di tali atti; di annunciare la fine del cinema come produzione di spettacoli e di realizzare tale fine in film che siano dei non-film (in realtà non sono altro che delle belle meditazioni nostalgiche, risultato di per sé abbastanza notevole. Ma questa è un'altra storia).

A mio parere, questa discussione torturata e che non sfocia mai sull'inutilità delle opere e sulla messa in scena degli atti è, in arte come altrove, una delle incarnazioni di un compito che il secolo si è prefisso e che non ha potuto portare a compimento. Tale compito consiste nel trovare i mezzi per una rottura definitiva con il romanticismo.

Qual è il tormento del secolo? L'aspirazione di tagliare i ponti con il romanticismo dell'Ideale, di attenersi alla concretezza dell'effettivamente-reale, ma di farlo con dei mezzi soggettivi (cupio entusiasmo, nichilismo esaltato, culto della guerra...) che sono ancora e sempre romantici.

Ciò aiuta a comprendere le incertezze del secolo, nonché la sua ferocia. Tutti dicono: "Bisogna smetterla di sognare, di cantare l'ideale! Avanti con l'azione! Sotto con il reale! Il fine giustifica i mezzi!", ma il preciso rapporto, in questa soggettività tesa, tra la finitezza dei desideri e l'infinito delle situazioni, resta segnato da

un'esagerazione romantica. Nell'antiromanticismo del secolo si avverte, per via della persistenza dell'elemento romantico, qualcosa di rabbioso, un accanimento dell'azione contro se stessa e di tutti contro tutti che durerà finché, per stanchezza e saturazione, non si stabilirà la pretesa e dolorante pace odierna.

Ma, in fin dei conti, che cos'è il romanticismo? Due cose, sottilmente articolate in opere e in proclami:

a) L'arte è la discesa dell'infinito dell'Ideale nel finito dell'opera. L'artista, sostenuto dal genio, è il mediatore sacrificale di tale discesa. Trasposizione dello schema cristiano dell'incarnazione: il genio presta allo Spirito le forme di cui è padrone, affinché il popolo possa riconoscere la propria infinità spirituale nella finitezza dell'opera. Dato che, in definitiva, è l'opera ad attestare l'incarnazione dell'infinito, il romanticismo non può fare l'economia della sua sacralizzazione.

b) L'artista innalza la soggettività al sublime, provando che essa ha il potere di mediare tra l'Ideale e la realtà. Allo stesso modo in cui l'opera è sacra, è sacro anche l'artista. Chiamiamo qui "romanticismo" una religione estetica, o anche ciò che Jean Borreil chiamava l'avvento dell'artista-re.²

Farla finita con il romanticismo nell'arte equivale quindi a desacralizzare l'opera (arrivando fino a ripudiarla a profitto del "ready made" di Duchamp, o delle installazioni provvisorie) e a destituire l'artista (arrivando a promuovere la dispersione dell'atto artistico nella vita comune). In questo senso, il xx secolo è senza dubbio il primo a fissarsi come obiettivo un'arte atea, un'arte realmente materialista, ed è appunto ciò che fa di Brecht, l'artista forse più brutalmente consapevole di questa posta in gioco, uno dei suoi attori privilegiati. Ma perché, tuttavia, gli artisti, i filosofi, i saggisti restano così spesso nell'elemento di ciò che combattono? Perché continuano a fare tanto uso del pathos romantico? Quali sono le ragioni della prosa di Breton e di Debord, per non parlare di quella di Malraux nei suoi scritti sull'arte, o di quella di Heidegger che affida ai poeti la custodia dell'Essere, o di quella di René Char, poeta di talento che si prende per Eraclito? Come mai

tutte queste retoriche, sotto sotto, sono così vicine a quella di Hugo, ivi compresa l'intrigante messa in scena di una postura sublime del pensatore-artista che medita sulla Storia?

Il fatto è che si tratta dell'infinito, e che tale questione, per quanto riguarda il suo legame con quella del reale, nel corso del secolo non è riuscita a raggiungere un chiarimento capace di autorizzare una serena uscita di scena del romanticismo. Diciamo che le fondamentali lezioni di Cantor, isolato e tremante profeta di una concezione integralmente laicizzata dell'infinito, sono tuttora ben lungi dall'essere penetrate nel discorso dominante della modernità artistica.

Come può, l'arte, assumere la finitezza obbligata dei propri mezzi, pur incorporando nel proprio pensiero l'infinità dell'Essere? Il romanticismo propone di dire che l'arte è precisamente l'avvento di tale infinità nel corpo finito dell'opera. Ma può farlo solo al prezzo di una sorta di cristianesimo generalizzato. Se si vuole rompere con questa religiosità latente, occorre trovare un'altra articolazione del finito e dell'infinito. E ciò di cui il secolo non è stato realmente capace in modo collettivo e programmatico, oscillando di conseguenza tra il mantenimento di una soggettività romantica che deterrebbe in sé l'infinito, almeno come programma di emancipazione, e il sacrificio integrale dell'infinito che, in realtà, è liquidazione dell'arte come pensiero. Il tormento dell'arte contemporanea a proposito dell'infinito la pone tra una forzatura programmatica in cui riappare il pathos romantico e un'iconoclastia nichilista.

Nessun vero artista, tuttavia, è riducibile ad impasse collettive, anche quando ne condivide pubblicamente gli enunciati. La sua opera traccia una via intermedia tra romanticismo e nichilismo, reinventando ogni volta, anche se raramente in forma esplicita, un'idea originale dell'infinito-reale. Quest'idea equivale a fare come se l'infinito non fosse altro che il finito stesso, dal momento in cui lo si pensa non nella sua finitezza oggettiva, ma nell'atto da cui esso risulta. Non esiste un infinito separato o ideale. C'è una forma finita che, colta nell'animazione del suo atto, è l'infinito di cui l'arte

è capace. L'infinito non è catturato nella forma, ma transita attraverso la forma. La forma finita può equivalere a un'apertura infinita se è un evento, se è ciò che avviene.

L'arte del xx secolo, non nelle dichiarazioni delle avanguardie, ma nel suo processo effettivo, è contrassegnata da una costante inquietudine formale, una totale impossibilità di mantenere una dottrina dei concatenamenti locali, o anche delle macrostrutture. Perché? Perché la forma è transito dell'essere, superamento immanente della propria finitezza, e non la semplice virtualità astratta per una discesa dell'Ideale, sotto la spinta del quale essa non avrebbe che da "muovere" i dispositivi prestabiliti. Non può più esserci, appunto, un dispositivo prestabilito. C'è soltanto la molteplicità delle formalizzazioni.

I commentatori, perlopiù partigiani dell'attuale Restaurazione (anch'essa evidentemente una reazione artistica il cui alfa e omega è la sinistra mania antiquaria delle interpretazioni "barocche" di ogni imisica), sostengono spesso che "l'arte contemporanea" (strana espressione, trattandosi talvolta di opere, come quelle di Schònberg, Duchamp o Malevic, che hanno circa un secolo di vita) è stata "dogmatica", ossia "terrorista". Posso anche essere d'accordo con loro quando danno il nome di Terrore alla passione del reale; ma denunciare l'ostinazione in alcuni a priori formali è una stupidaggine bella e buona. Il secolo, al contrario, è contrassegnato da una variabilità senza precedenti degli imperativi di costruzione e di ornamentazione, poiché a richiederlo non è il lento movimento storico dell'equilibrio delle forme, ma l'urgenza di questa o quella formalizzazione sperimentale.

L'arte stigmatizzata dai restauratori vuole da una parte distruggere l'incarnazione, la figura cristiana della finitezza dell'opera e, dall'altra, mantenerla come supporto di un'apertura della forma, in cui l'infinito avviene come disincarnazione. La visione più radicale è evidentemente quella di sostituire all'oggettività dell'opera delle precarietà evenemenziali, concatenamenti formali fatti per essere disinstallati, vale a dire degli "happenings" coestensivi alla loro durata. Vi è anche il ricorso

all'improvvisazione in tutte le sue forme, in quanto essa rende illimitata la forma, impedisce di prevederla o addirittura di fissarne dei riferimenti stabili. È per questo, del resto, che il jazz, questa sorprendente scuola di improvvisazione, è realmente un'arte del secolo.

Installazioni, eventi, happenings, improvvisazioni: tutto orienta la ricerca verso una sorta di teatralità generalizzata, poiché il teatro ha sempre assunto di essere un'arte precaria, un'arte artigianale legata a innumerevoli contingenze pubbliche.³ Che l'infinito possa risultare (la forma essendo già parzialmente ma rigorosamente decisa) da un caso scenico: ecco l'ideale del secolo, ecco la sua direttiva per sganciarsi faticosamente dal romanticismo. E l'ideale di una formalizzazione materialista, dove l'infinito procede direttamente dal finito.

Il filosofo osserva che su questo punto, come pure per quanto concerne il motivo della "fine dell'arte", il secolo si trova in contrasto con Hegel. Stavolta, però, più in un'inconsapevole prossimità che secondo un riferimento ossessivo ma conflittuale.

Per misurare tale prossimità, bisogna leggere, nella Logica, alla sezione "Quantità", il capitolo intitolato "L'infinità quantitativa". La definizione sintetica proposta da Hegel (mi esprimo nel suo linguaggio) è che l'infinità [del quanto] avviene quando l'atto di oltrepassarsi è ripreso in se stesso. Hegel aggiunge che a quel punto l'infinito eccede la sfera del quantitativo e diventa qualitativo, diviene una "qualità pura del finito stesso". Insomma: l'infinito, di cui a mio avviso l'arte contemporanea proponeva il concetto reale, è una determinazione qualitativa del finito. Ma a quali condizioni? È qui che l'analisi hegeliana ci torna utile.

Hegel parte dalla constatazione che il finito, preso nella sua realtà concreta, è sempre, come ogni categoria concreta, un divenire, un movimento. Ciò che assegna tale movimento alla finitezza, è il fatto di essere ripetitivo. È finito ciò che non esce da sé altro che per restarci. È ciò che Hegel definisce "l'oltrepassare" (das Hinausgehen). Il finito è sia ciò che si oltrepassa in se stesso, sia ciò che, uscendo da sé per produrre Altro, resta nell'elemento

del Medesimo. Invece che un'alterazione di sé, c'è solo un'iterazione.

Trovo molto profonda l'idea secondo la quale l'essenza del finito non è il limite, il confine, che sono intuizioni spaziali vaghe, ma la ripetizione. E proprio alla "coazione a ripetere" che Freud, e poi Lacan, assegneranno la finitezza del desiderio umano, il cui oggetto torna sempre allo stesso punto.

Hegel continua stabilendo che l'"oltrepassamento" come serie ripetitiva, come ristagno dell'uscita da sé nel Medesimo, è il "cattivo infinito" (das Schlechte-Unendliche), quello che, ad esempio, fa sì che dopo un numero ne venga un altro, e così via "all'infinito". Il cattivo infinito rappresenta la sterilità ripetitiva dell'oltrepassamento. In questo senso, esso non è altro che il finito stesso, nella sua determinazione negativa (la ripetizione).

È a questo punto che l'analisi di Hegel opera una svolta. Finora abbiamo considerato l'oltrepassare, che è l'atto concreto del finito, solo nel suo risultato: la sterilità ripetitiva, l'iterazione, l'insistenza del Medesimo. Tuttavia, constata Hegel, anticipando gli artisti odierni, possiamo tentare di cogliere e di pensare l'oltrepassamento non più nel suo risultato, che è solo un "cattivo infinito", ma nel suo atto. Qui occorre distinguere, e tentare di separare, l'atto dal risultato, l'essenza creatrice dell'oltrepassare dallo scacco della creazione. O, come si direbbe oggi, il gesto dall'opera. Il fatto che un atto sia sterile non ci dispensa dal pensarlo come tale. Hegel scopre allora che qualcosa è realmente infinito nel "cattivo infinito", e precisamente l'atto di oltrepassarsi, nella misura in cui si riesce a staccarlo dalla ripetizione. Staccarlo dalla ripetizione, e quindi dal risultato, nel linguaggio di Hegel viene chiamato il "riprendere in sé". Contro la tirannia del risultato oggettivo, la "ripresa in sé" dell'atto di oltrepassamento permette di pensare il fondo "soggettivo" del finito, nonché l'infinito reale immanente al suo movimento. Si raggiunge allora l'infinito come creazione pura attraverso la ripresa di ciò che fa valere "in sé", e non nell'ostinazione susseguente, l'ostinazione dell'oltrepassare. L'infinito come qualità del finito è questa capacità creatrice

immanente, questa potenza indistruttibile di "superamento" dei limiti.

Notiamo che anche l'arte del xx secolo si interroga sulle forme nuove della ripetizione. In un testo fin troppo famoso, Walter Benjamin precisa (partendo dalla fotografia, dal cinema, dalle tecniche della serigrafia ecc.) che il secolo apre la strada alla serie artistica, alla potenza della "riproducibilità tecnica". Sottolineando l'artisticità dell'oggetto seriale (la bicicletta di Duchamp o i vari collages del cubismo), si tratta di circoscrivere e di mettere in scena l'atto ripetitivo al di fuori del valore brutto della ripetizione. Questi gesti artistici sono dimostrazioni della "ripresa in sé" hegeliana. Numerosi progetti artistici del secolo mirano a rendere sensibile in una ripetizione la potenza d'atto della ripetizione stessa. E esattamente quello che Hegel chiama l'infinito qualitativo, che è la visibilità della potenza del finito.

Idealmente, l'opera d'arte del xx secolo non è in effetti altro che la visibilità del suo atto. E in questo senso che essa supera il pathos romantico della discesa dell'infinito nel corpo finito dell'opera: tutto quello che essa ha da mostrare di infinito, è la propria finitezza in azione. Se l'opera d'arte è sottoposta a questa norma, si capisce come mai non sia esattamente un'opera, e meno ancora un oggetto sacro. Se un "artista" non fa altro che rendere visibile l'atto puro immanente a una qualsiasi ripetizione, è chiaro che egli non è esattamente l'artista, un sublime mediatore tra l'Ideale e il sensibile. Viene così a compiersi il programma antiromantico di una de-sacralizzazione dell'opera e di una de-sublimazione dell'artista.

Il problema fondamentale che sorge a questo punto è quello della traccia, o della visibilità del visibile. Se non abbiamo altra risorsa infinita che nella pura qualità attiva, qual è la traccia di questa qualità, sufficiente per potersi visibilmente separare dalla ripetizione? Esistono tracce dell'atto? Come isolare l'atto dal suo risultato, senza ricorrere alla forma, sempre sacra, dell'opera?

Precisiamo il problema per mezzo di un'analogia: è possibile prendere rigorosamente nota di una coreografia? Da Isadora

Duncan e dai balletti russi in poi, la danza è un'arte capitale proprio perché non è che un atto. Paradigma dell'arte evanescente, la danza non fa opera in senso corrente. Ma qual è la sua traccia, dov'è che pensa in modo circoscritto la propria singolarità? Possibile che vi sia traccia solo della ripetizione, e mai del suo atto? In tal caso l'arte sarebbe ciò che vi è di irripetibile in una ripetizione. Non avrebbe altro destino che quello di mettere in forma questo irripetibile. Abbiamo risolto il problema? Ne dubito. Infatti, se l'irripetibile accetta una forma, non è forse perché il suo risultato è una ripetizione? E non bisogna forse concludere che l'arte tratta soltanto l'irripetibile, come se fosse l'istanza formale della ripetizione? A questo punto occorre confrontare i due sensi della parola "forma". Il primo, tradizionale (o aristotelico), sta dalla parte della messa in forma di una materia, dell'apparenza organica dell'opera, della sua evidenza come totalità. Il secondo, che è quello proprio del secolo, vede la forma come quel pensiero nuovo che l'atto artistico autorizza. La forma è allora un'Idea data nel suo indizio materiale, una singolarità attivabile solo attraverso l'efficacia reale di un atto. In senso stavolta platonico, essa è l'eidos dell'atto artistico e bisogna comprenderla dal lato della formalizzazione. Poiché, in fondo, è proprio la formalizzazione la grande potenza unificatrice dei tentativi del secolo, a partire dalle matematiche (le logiche formali) fino alla politica (il partito come forma a priori di ogni azione collettiva), passando attraverso l'arte, sia essa quella della prosa (Joyce e l'odissea delle forme), della pittura (Picasso, inventore, di fronte a qualsiasi occorrenza del visibile, di una formalizzazione adeguata) o quella della musica (la costruzione formale polivalente del Woyzeck di Alban Berg). Ma in "formalizzazione" la parola "forma", anziché opporsi a "materia" o a "contenuto", si accoppia al reale dell'atto.

Questioni quanto mai difficili e che hanno agitato il secolo. Propongo di dire che, in ragione di una concezione postromantica dell'infinito, qualitativa ma anche evanescente, l'arte nel secolo si sia paradigmaticamente inscritta tra la danza e il cinema. Il cinema propone una riproducibilità tecnica integrale e indifferente al

proprio pubblico. Si realizza come "iteropera", come opera iterata, un'impurità sempre disponibile. La danza è il contrario: un puro istante sempre cancellato. Tra danza e cinema si pone la questione di che cosa sia un'arte non religiosa. Un'arte in cui l'infinito non deriva da nient'altro se non dagli effetti d'atto, dagli effetti reali di ciò che non si espone che come vacuità ripetitiva. Un'arte della formalizzazione e non dell'opera. Un'arte molto lontana dal commercio degli umani.

3. *L'univocità*

Infinita nel suo atto, l'arte non è in alcun modo destinata alla soddisfazione degli animali umani nella loro vita ordinaria costituita. Essa mira piuttosto a forzare un pensiero a dichiarare, per quanto lo concerne, lo stato d'eccezione. L'infinito qualitativo è ciò che, rendendo ragione dell'atto, eccede sempre tutti i risultati, tutte le ripetizioni oggettive, tutti gli stati soggettivi "normali". L'arte non è espressione dell'umanità ordinaria e di ciò che in essa si ostina a sopravvivere o, come direbbe Spinoza, "persevera nell'essere". L'arte attesta quanto di inumano vi è nell'umano. La sua destinazione (ed ecco perché le dichiarazioni e i manifesti sono così gravi e pesanti) è niente meno che quella di costringere l'umanità ad alcuni eccessi su se stessa. In questo senso l'arte del secolo, come i suoi politici o i suoi formalismi scientifici, è nettamente antiumanista.

È appunto quanto oggi le si rimprovera. Oggi si vuole un'arte umanista, un'arte della deplorazione di ciò di cui l'uomo è capace contro l'uomo, un'arte dei diritti dell'uomo. Ed è vero che dal Quadrato bianco su fondo bianco di Malevic fino ad Aspettando Godot di Beckett, dai silenzi di Webern alle crudeltà liriche di Guyotat, l'arte fondamentale del secolo si preoccupa dell'uomo quanto di un fico secco. Semplicemente perché ritiene che l'uomo, qual esso è di solito, non sia granché, e che non ci sia da alzare tanta polvere sul suo conto, cosa peraltro vera. L'arte del secolo è

un'arte della sovrumanità. Ammetto che, a prima vista, è un'arte cupa. Non triste, sfatta o nevrotica, ma cupa. Un'arte dove è cupa perfino la gioia. Breton ha ragione: Osiride è un dio nero. Anche quand'è frenetica e dionisiaca, quest'arte è cupa perché non si dedica a niente che in noi, animali umani preoccupati della loro sopravvivenza, sia immediato e riposante. Anche se propone il culto di un dio solare e affermativo, i mezzi di tale proposta restano cupi. L'immagine del "sole nero" di Nerval è la migliore anticipazione dell'arte del secolo, e forse del secolo tout court. Quella che inonda un mondo nascente non è una luce serena. È un sole per la Fenice, di cui non possiamo dimenticare le ceneri dalle quali risorge. Ancora Breton: l'arte, come l'amore, come la politica, come la scienza nella sua massima ambizione, rinasce dalle "ceneri del sole". Sì. Il secolo: un sole cinereo.

La sovrumanità impone l'abolizione di ogni particolarità. Ora, noi, da animali che siamo, non proviamo piacere che nella particolarità. Ne consegue che ciò per cui il secolo resterà nella memoria degli uomini non ha niente a che vedere con la loro soddisfazione. Ciò che il secolo desidera nell'edificazione del socialismo, nell'arte minimalista, nell'assiomatica formale e negli incendi dell'amour fou, è un'universalità senza residui, senza aderenze con qualsiasi particolarità. Come il Bauhaus in architettura: un edificio non caratterizzato da niente di particolare, in quanto ricondotto a una funzionalità traslucida, universalmente riconoscibile e dimentica di ogni particolarità stilistica. Si vede bene come qui la parola d'ordine sia quella della formalizzazione, al livello del reale, e che è precisamente questo a produrre a prima vista l'austero effetto di un'indifferenza al giudizio degli uomini.

Il sovrumano è ciò che, dispensato dalle particolarità, si sottrae a qualsiasi interpretazione. Se l'opera deve, e può, essere interpretata, vuol dire che in essa sussiste troppa particolarità, che non ha raggiunto la trasparenza pura dell'atto, che non ha messo a nudo il proprio reale. Che non è ancora univoca. L'umanità è equivoca, la sovrumanità univoca. Ma ogni univocità risulta da una formalizzazione il cui atto è il reale localizzabile.

Il secolo sarà dunque stato (e, personalmente, spero sia quanto ne rimarrà al di là dell'attuale Restaurazione, tanto più menzognera ed equivoca in quanto pretende di essere umanista e conviviale) il secolo dell'univocità. Deleuze afferma con forza l'univocità dell'essere e, in effetti, il nostro tempo ha voluto, attraverso opere in cui si deposita un'universalità senza residui, rivaleggiare inumanamente con l'essere.⁴ Ha esplorato senza debolezze, e in tutti i campi, le vie della formalizzazione.

Sostengo che il pensiero dell'essere in quanto essere non è altro che la matematica. Secondo me, non c'è da stupirsi che la matrice dei grandiosi progetti del xx secolo sia stato il tentativo dei matematici del secolo tra Hilbert e Grothendieck: "spezzare in due", per citare Nietzsche, la storia delle matematiche, al fine di instaurare una formalizzazione integrale, una teoria generale degli universi del pensiero puro. Produrre così la certezza che ogni problema correttamente formulato può sicuramente venire risolto. Ridurre la matematica al suo atto: la potenza di univocità del formalismo, la forza nuda della lettera e dei suoi codici. Il grande trattato di Bourbaki è il contributo francese a questo ciclopico progetto mentale. Bisogna ricondurre tutto a un'assiomatica unificata, riferire al formalismo la dimostrazione della sua stessa coerenza, produrre una volta per tutte la "cosa matematica", non abbandonarla alla sua penosa storia contingente. Bisogna offrire a tutti un'universalità matematica anonima e integrale. La formalizzazione dell'atto matematico, che è il dire del reale matematico e non una forma a posteriori applicata a una materia inafferrabile.

Il monumentale trattato di Bourbaki è l'equivalente, in matematica, di ciò che è stato in poesia il progetto mallarmiano del Libro. Con la differenza che, al contrario del Libro, il trattato, seppure incompiuto, esiste e, come voleva Mallarmé, "in molti tomi". Prova supplementare del fatto che, come sosteniamo fin dall'inizio, il xx secolo ha sempre fatto ciò che il xix si è limitato ad annunciare.

Allo stesso modo in cui il preteso "scacco" di Mallarmé è divenuto un luogo comune, oggi che perfino in matematica va di moda la "modestia concreta" e che soprattutto i matematici desiderano troppo spesso diventare analisti finanziari, si ama dire che il progetto bourbakista è fallito. È vero solo se lo si riduce a uno dei suoi aspetti, il più datato e il meno realmente innovatore: il desiderio di chiusura logica (di "completezza", come dicono i logici). È vero che Godei ha dimostrato come fosse impossibile che un formalismo matematico avente a sua disposizione le risorse dell'aritmetica elementare (ossia il minimo...) contenesse una dimostrazione della propria consistenza. Ma nel progetto di Bourbaki la passione del reale è legata molto secondariamente alla proprietà di completezza, che risalirebbe piuttosto alle ambizioni sistematiche della metafisica classica.

Ciò che importa è che la presentazione formale della matematica racchiuda una radicalità fondatrice quanto alla natura del suo atto. E, ai miei occhi, questo punto resta un'esigenza del pensiero sia per i matematici sia per i filosofi.

Certuni hanno interpretato il risultato tecnico di Godei nel senso seguente: ogni disposizione formalizzante del pensiero lascia un resto, per cui il sogno del secolo di un accesso univoco al reale deve venire abbandonato. Il residuo non trattato e intrattabile, non potendo essere formalizzato, verrà ineluttabilmente interpretato. Bisogna riprendere le vecchie strade variegate ed equivoche dell'ermeneutica.

È sorprendente che non sia questa la lezione che Godei, il massimo genio dopo Cantor per quanto riguarda l'esame dell'essenza delle matematiche, ricava dalle proprie dimostrazioni.⁵ Egli vi vede una lezione di infinità e lo scotto di ignoranza che accompagna ogni sapere estorto al reale: partecipare a una verità equivale anche a rendersi conto che ne esistono altre, alle quali ancora non partecipiamo. È esattamente ciò che separa la formalizzazione, come pensiero e progetto, da un semplice uso pragmatico delle forme. Bisogna, senza mai scoraggiarsi, inventare

altri assiomi, altre logiche, altri modi di formalizzare. L'essenza del pensiero risiede sempre nella potenza delle forme.

Oggi è senz'altro auspicabile restare gòdeliani se vogliamo almeno salvare in noi l'inumanità delle verità contro l'umanità animale dei particolarismi, dei bisogni, dei profitti e delle cieche sopravvivenze.

Quali sono i nostri assiomi? E quali conseguenze, da essi implacabilmente derivanti, occorre trarne? Indifferenti all'opinione dei restauratori, siamo tenuti a rispondere a tali domande senza che nessuno possa distogliercene.

Una volta finito il secolo, dobbiamo rifare la scommessa che fu la sua, quella dell'univocità del reale contro l'equivoco della finzione. Dichiarare nuovamente e, chissà, forse anche vincere, la guerra del pensiero che è stata quella del secolo, ma che già opponeva Platone ad Aristotele: la guerra della formalizzazione contro l'interpretazione.

Questa guerra viene definita anche in termini meno esoterici: Idea contro realtà. Libertà contro natura. Evento contro stato delle cose. Verità contro opinioni. Intensità della vita contro insignificanza della sopravvivenza. Uguaglianza contro equità. Rivolta contro accettazione. Eternità contro Storia. Scienza contro tecnica. Arte contro cultura. Politica contro gestione degli affari. Amore contro famiglia.

Sì, tutte queste guerre da vincere, come dice il ciuvascio, "tra i soprassalti del soffio del non-detto".

1 In questa linea di pensiero (che, in Rancière, duplica e sfuma la linea archeologico-operaia, ma resta innestata nel XIX secolo) citeremo innanzitutto gli atti del notevole seminario da lui presieduto e che portava, come il libro che ne raccoglie gli interventi, il significativo titolo *La politique des poètes*, Albin Michel, Paris 1992. Ma anche il libretto, dedicato soprattutto alla prosa, *La parole muette*, Hachette, Paris 1998.

2 Prematuramente scomparso, Jean Borreil aveva stabilito la propria originalità nella prospezione dei grandi archetipi usciti, nella giuntura tra gli effetti della società e le creazioni letterarie, da ciò che potremmo chiamare il discorso delle arti. Il suo libro sintetico si intitola *L'artiste-roi*.

3 L'esplorazione di tutto ciò che il secolo deve al teatro e degli innumerevoli legami, talvolta infinitamente sottili, che collegano quest'arte alle diverse formazioni intellettuali del secolo, viene condotta in modo esemplare nei libri e negli articoli di François Regnault. Si consiglia di cominciare da *Le spectateur*, Béa-Théâtre des Amandiers-Théâtre national de Chaillot, Paris-Nanterre 1986. Poi, per constatare che gli assiomi di Regnault permettono di creare una nuova idea della storia del teatro, bisognerebbe leggere *La doctrine inouïe: dix leçons sur le théâtre classique français*, Hatier, Paris 1996.

4 Adopero a ragion veduta la parola "essere", poiché mi situo senza esitare nella tradizione ontologica "occidentale". Non si deve ignorare che questa decisione, in quanto tale, è trasvalutata negli enunciati di François Lamelle. Per lui l'accesso al reale è sbarrato dalla decisione filosofica di erigere l'essere a concetto centrale. Tale accesso viene garantito, sotto il nome inatteso di "scienza", da ciò che Lamelle chiama "la visione in Uno". Un tale approccio, che sospende la decisione filosofica, verrà chiamato non-filosofia. Per i dettagli che, come al solito, sono quello che conta di più, rimando a *Philosophie et non-philosophie*, Pierre Mardaga, Liège-Bruxelles 1989.

5 Non sarà certo male concludere questo lieve approccio al secolo con la lettura del capitale articolo di Godei: *What is Cantor's*

Continuum Hypothesis?. Ripeto: non è perché le meditazioni "strutturaliste" hanno saturato questi autori, che oggi possiamo immaginare di fare filosofia senza avere letto i testi canonici di Cantor, Frege e Gödel. Nonché i grandissimi testi filosofici, condizionati dalle matematiche, che sono i saggi di Cavailles, Lautman e Desanti.

13. Sparizioni congiunte dell'Uomo e di Dio

Postfazione

Ai giorni nostri, vale a dire nell'anno iv del xxi secolo, non si parla che di diritti umani e di ritorno del religioso. Certi nostalgici delle opposizioni brutali che hanno incantato e devastato il xx secolo propongono addirittura che il nostro mondo si organizzi attorno alla lotta mortale tra un Occidente detentore dei diritti dell'uomo (o delle libertà, o della democrazia, o dell'emancipazione delle donne...) e i "fondamentalisti" religiosi, generalmente islamici e barbuti, partigiani di un barbaro ritorno alle tradizioni risalenti al Medioevo (donne rinchiusi, credenze obbligatorie, castighi corporali...).

In questo gioco, in Francia, si vedono addirittura degli intellettuali realmente ansiosi di promuovere - in un campo conflittuale ormai compromesso dalla guerra dell'Uomo (o del Diritto) contro un Dio (terrorista) - un significativo ricambio di maestri. Benché rinnegati del gauchisme degli anni settanta, sono proprio loro a non darsi pace per il fatto che "rivoluzione" non sia più il nome di ogni evento autentico; che l'antagonismo dei politici non ci fornisca più la chiave della Storia del mondo; che l'assolutezza del Partito, delle Masse e della Classe sia affondata. Eccoli dunque, poveri intellettuali senza risorse, simmetrici ai falsi profeti barbuti e al loro Dio più o meno petroliere, intenti a fare dello sterminio degli ebrei da parte dei nazisti l'Evento unico e sacro del xx secolo; dell'antisemitismo, il contenuto destinale della storia europea; della parola "ebreo" la designazione vittimarla di un

assoluto di ricambio; e della parola "arabo", appena velata sotto quella di "islamico", la designazione del barbaro.

Da questi assiomi risulta che la politica coloniale dello stato d'Israele è un avamposto della civiltà democratica, e l'esercito americano l'ultimo garante di un mondo accettabile.

La mia posizione nei confronti di questo patetico "grande racconto" del combattimento finale tra democrazia umanista e religione barbara è estremamente semplice: il Dio dei monoteismi è morto da un bel po', da almeno duecento anni, e l'uomo dell'umanesimo non è sopravvissuto al xx secolo.¹ Né le infinite complicazioni delle politiche di stato in Medio Oriente, né gli spugnosi stati d'animo dei "democratici" dei nostri paesi hanno la minima chance di risuscitarli.

La guerra delle civiltà, il conflitto tra democrazie e terrorismo, la lotta mortale tra i diritti dell'uomo e i diritti del fanatismo religioso, la promozione dei significanti razziali, storici, coloniali o vittimari quali "arabo", "ebreo", "occidentale", "slavo", non sono che lui teatro di ombre ideologiche dietro il quale si svolge l'unico vero dramma: la dolorosa, dispersa, confusa e lenta sostituzione dei comunismi defunti con un'altra via razionale dell'emancipazione politica di vaste masse umane oggi abbandonate al caos.

Sia ben chiaro che poco mi importa dei concetti di "francese" o di "europeo", categorie nazionali di cui, in altra sede, ho proposto la pura e semplice dissoluzione.²

A questo proposito, è interessante rileggere una pagina del xx secolo di cui sono stato personalmente testimone: gli ultimi soprassalti del vecchio concetto dell'uomo, nella sua correlazione con il definitivo ritrarsi del divino.

Facciamo un passo indietro.

Si sa che sia Dostoevskij sia altri hanno posto la drammatica domanda: "Che ne è dell'uomo, se Dio è morto? Può esistere un uomo 'senza Dio?'".

Per valutare la forza di tale domanda occorre ricordare la precedente disposizione dei legami tra "uomo" e "Dio" secondo il concetto elaborato dalla metafisica moderna. Dal momento in cui

la tematica dell'uomo come soggetto (a partire dal motivo postcartesiano della coscienza di sé) si libera da sola, qual è il divenire filosofico del rapporto tra la questione dell'uomo e la questione di Dio?

Procediamo alla velocità di una macchina storica a vapore.

Per Descartes, Dio è richiesto come garanzia della verità. Ne deriva che la certezza della scienza trova in Lui la propria giustificazione. Si dirà dunque a buon diritto, nel linguaggio di Lacan, che il Dio di Descartes è il Dio del soggetto della scienza: ciò che annoda l'uomo a Dio non è altro che la verità quale, sotto le specie della certezza, si propone a un soggetto.

Il secondo punto è Kant. Qui c'è uno spostamento maggiore: l'annodamento dell'uomo a Dio non è più un operatore del soggetto della scienza, soggetto rinominato da Kant "soggetto trascendentale". La vera relazione tra l'uomo e Dio rientra nella ragione pratica. È un legame istituito - come voleva Rousseau - dalla coscienza morale. Parafrasando lo stesso Kant, possiamo parlare di una religione nei limiti della semplice ragione pratica. L'uomo non ha alcun accesso puramente teorico al sovrasensibile. Il Bene, non il Vero, apre l'uomo a Dio.

Il che si avvicina molto al Dio americano di oggi, abbastanza vago da non avere altri attributi negoziabili fuorché quello di garantire l'umanismo conquistatore dei "diritti dell'uomo" e della "democrazia". Un Dio la cui unica funzione nazionale è di benedire i militari umanisti impiegati a bombardare e a invadere le contrade barbare. Al di fuori di ciò non c'è che la sua funzione privata: benedire i bravi padri di famiglia.

Con Hegel, nuovo spostamento. Ciò che egli chiama Dio è il divenire assoluto dello spirito, o Idea assoluta, "l'assoluto come soggetto", o anche l'Universale concreto. Più precisamente, il divenire assoluto dello spirito soggettivo, che è il nostro proprio divenire, compie il dispiegamento di Dio. Si può dire che Hegel propone un annodamento immanente: Dio è il processo dell'uomo supposto compiuto.

Tale visione escatologica è particolarmente estranea al caotico inizio del nostro xxi secolo. Ogni figura dell'assoluto gli appare sospetta - in nome della finitezza, che è l'essenza ontologica della "democrazia" - e più che mai quella che assolutizzi in modo immanente questo o quel divenire di un'avanguardia umana.

Tuttavia è solo in questo senso ("Dio" ridotto a non essere altro che un vecchio nome per le verità alle quali siamo capaci di incorporarci) che resto hegeliano, così come lo è stato tutto il xx secolo.

E infine il positivismo, che radicalizza l'immanenza di Dio all'uomo quale viene tratteggiata da Hegel. Per Auguste Comte, in effetti, Dio è l'umanità stessa, con i morti e i vivi confusi tra loro, umanità che egli rinomina il "grande Essere". Il positivismo propone una religione dell'umanità che è il risultato del processo di immanentizzazione scientifica del Vero.

Tutto il tempo si vede avanzare, attraverso il Vero, il Bene e la Storia dell'immanenza, il punto che più ci preme: un'indecidibilità nominale circolante tra "uomo" e "Dio". Abbiamo una divinizzazione dell'uomo, una sorta di cristianesimo alla rovescia? O un'umanizzazione del divino, più vicina al tema dell'incarnazione? Tutte e due, poste in condizione di reversibilità. Viene mantenuta un'analogia divina, ma in una figura ormai intrinsecamente inseparabile dall'uomo. Diciamo che l'essenza dell'umanismo metafisico classico è la costruzione di un predicato indecidibile tra umano e divino.

Il disperato intervento di Nietzsche non si prefigge altra posta se non quella di disfare tale predicato, di decidere nel punto stesso dell'indecidibile. Il Dio deve morire e l'Uomo venir superato.

È solo in apparenza che Nietzsche si erge contro la religione e, in particolare, contro il cristianesimo. Egli infatti non vaticina su Dio e sui preti che nella misura in cui essi costituiscono una figura dell'(im)potenza umana. Il celebre enunciato "Dio è morto" è evidentemente un enunciato sull'uomo, in un momento in cui, dopo Descartes, Kant, Hegel e Comte, Dio si trova legato all'uomo da un nodo indecidibile. "Dio è morto" significa che è morto anche

l'uomo. L'uomo, l'ultimo uomo, l'uomo morto, è ciò che dev'essere superato a profitto del superuomo.

Che cos'è il superuomo? Semplicemente l'uomo senza Dio. L'uomo in quanto pensabile fuori da ogni rapporto con il divino. Il superuomo decide l'indecidibilità, spezzando così il predicato umanista.

Il problema sta nel fatto che il superuomo non c'è ancora. Deve ancora venire. E poiché il superuomo non è altro che l'uomo propriamente detto, l'uomo slegato da Dio, bisogna dire che, profetizzando l'intero xx secolo, Nietzsche fa dell'uomo un programma. "Sono il precursore di me stesso" dichiara Zarathustra. Il superuomo è il futuro scioglimento della Storia dell'uomo.

Il xx secolo comincia dunque - come abbiamo già ribadito in diversi modi - sotto il tema dell'uomo come programma, e non più come dato.

Notiamo che un certo xxi secolo tenta, all'insegna dei diritti dell'uomo come diritti del vivente naturale, della finitezza, della rassegnazione a ciò che esiste, di ritornare all'uomo come dato. L'ho già detto: lo fa nel momento in cui la scienza autorizza (finalmente!) a cambiare l'uomo fin nella sua infrastruttura di specie animale. Vale a dire che questo "ritorno" è già fallito. E che la nostra domanda rimane più che mai: "Che cosa può prometterci il programma di un uomo senza Dio?".

Durante i gloriosi anni sessanta del secolo in questione, abbiamo sperimentato che in proposito esistono due ipotesi in conflitto tra loro.

Per quanto riguarda la prima, il dato testuale potrebbe essere il saggio di Sartre, Questioni di metodo, pubblicato nel 1959 in "Les Temps Modernes" prima di diventare l'introduzione alla Critica della ragione dialettica.³ Per la seconda, invece, sceglierei il famoso passaggio del libro di Foucault Le parole e le cose⁴ (1966), dedicato alla morte dell'uomo.

La prima grande ipotesi è che al Dio morto debba subentrare l'uomo senza Dio. Non si tratta di un processo di divinizzazione immanente, ma si tratta di occupare un posto vuoto.

Sia ben chiaro che l'effettiva occupazione di tale posto è realmente impossibile. Alla fine di *L'essere e il nulla*, Sartre dice in sostanza che la passione dell'uomo è l'inverso della passione di Cristo: l'uomo si perde per salvare Dio. Solo che, aggiunge, l'idea di Dio è contraddittoria, e così l'uomo si perde invano. Da cui la famosa formula che conclude il libro: "L'uomo è una passione inutile".

In seguito Sartre comprenderà che questo romanticismo nichilista resta decorativo. Se il progetto dell'uomo è di subentrare al posto dell'assoluto, l'essenza dell'uomo è tale progetto stesso, di modo che la sua "realizzazione" non è la misura del suo dispiegamento. Alcune pratiche storiche sono omogenee a questo progetto, altre no. Esiste dunque una possibile lettura umanista di ciò che abbiamo da fare o da non fare, anche se la supposta figura compiuta dell'uomo-dio è ontologicamente inconsistente.

Penso che tale motivo dell'occupazione impossibile, ma necessaria (o reale), del posto lasciato vuoto dagli dei si possa definire un umanismo radicale. L'uomo è l'assoluto di se stesso o, più esattamente, è il divenire senza fine dell'assoluto che egli è. Si potrebbe quasi dire che Sartre porti all'assoluto, o trasformi in metafisica, la dimensione programmatica delle politiche rivoluzionarie, in particolare nella loro versione comunista. L'uomo è ciò che l'uomo deve inventare. Tale è il contenuto di ciò che si dà non tanto come morale personale, quanto come ipotesi di emancipazione. L'uomo ha il solo dovere di farsi avvenire come unico assoluto.

Beninteso, tale ipotesi interagisce con tutta una parte del marxismo. Si ricollega a certe primordiali intuizioni di Marx nei *Manoscritti del 1844*. L'umanità generica porta in sé (sotto il nome di proletariato) di che far avvenire la propria essenza, al di là delle alienazioni che la dispiegano nella Storia concreta. Per questo Sartre afferma insieme che il contenuto del sapere positivo è l'alienazione dell'uomo, e che la posta reale di questo sapere è il movimento per mezzo del quale si "esiste", l'alienazione in quanto programma di disalienazione. Si dirà nello stesso tempo che "il

Sapere marxista verte sull'uomo alienato" (poiché la servitù è l'ambiente storico attuale dove la libertà esiste, facendo così dell'uomo libero un semplice programma), e che la posta - non più appartenente all'ordine del Sapere - consiste nel fatto che "l'interrogatore comprenda in che modo l'interrogato - vale a dire lui stesso - viva la propria alienazione, come la superi e in questo stesso superamento si alieni".

L'uomo come programma è la comprensione esistenziale del superamento dell'alienazione dell'uomo, in vista di un'emancipazione le cui tappe sono sempre nuove forme di alienazione. O anche: la dialettizzazione del sapere (oggettivo) della servitù attraverso la comprensione (soggettiva) della sua condizione, che è la libertà: "[La] libertà pratica non si afferra che come condizione permanente e concreta della servitù, vale a dire attraverso questa servitù e per mezzo di essa, come qualcosa che la rende possibile, come suo fondamento".

La parola "fondamento" riassume la metafisica dell'umanismo radicale: l'uomo è l'essere che è il programma di se stesso e che, con il medesimo movimento, fonda la possibilità di una conoscenza programmatica di sé: "Il fondamento dell'antropologia è l'uomo stesso, non come oggetto del Sapere pratico ma come organismo pratico che produce il Sapere come momento della sua praxis".

Prendere il posto del Dio morto è diventare l'unico fondo di ciò che si è.

La seconda grande ipotesi, nietzschiana quanto al suo contenuto principale, è che l'assentarsi di Dio è uno dei nomi dell'assenza dell'uomo. La gioiosa catastrofe che affligge la figura divina (gli dei, ripete Nietzsche, sono morti dal ridere) è nello stesso tempo la gaia scienza di una catastrofe umana, troppo umana: la dissipazione, la decomposizione della figura dell'uomo. La fine dell'umanismo. Come scrive Foucault: "Oggi possiamo pensare soltanto entro il vuoto dell'uomo scomparso". E, come Nietzsche, Foucault intende opporre a coloro "che vogliono ancora parlare dell'uomo, del suo

regno, e della sua liberazione" solo ciò che egli chiama "un riso filosofico, cioè, in parte, silenzioso".

L'ipotesi adombrata da questo riso, o da questo silenzio, è in verità quella dell'avvento storico di un antiumanismo radicale.

Possiamo dunque dire: un certo xx secolo filosofico si lascia identificare, al suo centro, intorno agli anni cinquanta e sessanta, con lo scontro tra umanismo radicale e antiumanismo radicale.

Secondo il pensiero dialettico delle contraddizioni, esiste un'unità dei due orientamenti in conflitto. Sia l'uno che l'altro, infatti, trattano il problema di che cosa ne sia dell'uomo senza Dio, e sia l'uno che l'altro sono programmatici. Sartre vuole fondare sull'immediatezza della praxis una nuova antropologia. Foucault dichiara che la scomparsa della figura dell'uomo è "l'apertura di uno spazio in cui finalmente è di nuovo possibile pensare". Umanismo radicale e antiumanismo radicale si accordano sul tema dell'uomo senza Dio come apertura, possibilità, programma di pensiero. E per questo che i due orientamenti si incroceranno in varie occasioni e, in particolare, in tutti gli episodi rivoluzionari.

In un certo senso, gli uomini politici del secolo o, più in generale, i politici rivoluzionari, creano situazioni soggettivamente indecidibili tra umanismo radicale e antiumanismo radicale. Come ha perfettamente visto Merleau-Ponty - ma per trarre dall'indecidibile delle conclusioni indecise - il titolo generale potrebbe essere di tipo congiuntivo: "umanismo e terrore". Mentre il xxi secolo si apre su una morale disgiuntiva: "umanismo o terrore". Guerra (umanista) contro il terrorismo.

Tale dimensione congiuntiva, questa "e" che si trovava già nel pensiero di Robespierre o di Saint-Just (Terrore e Virtù), congiunzione che, dopo quarant'anni, autorizza a scrivere senza paradosso "Sartre e Foucault", anziché proibire, esige (per essere all'altezza di ciò che viene) di formalizzare il conflitto degli orientamenti radicali. Conflitto che, empiricamente, è anche la bilancia, nel secolo, dagli anni cinquanta agli anni sessanta e settanta. Prima che gli anni ottanta riportino in superficie, come

un pesce morto, una disgiunzione esplicitamente priva non solo di ogni radicalità, ma di ogni speranza universalizzabile.

Che cos'è la filosofia per l'umanismo radicale? Sartre lo ribadisce con forza: è un'antropologia. C'è un divenire antropologico della filosofia. Tale divenire è evidentemente condizionato dalla creazione dell'uomo da parte dell'uomo. In sostanza, la filosofia è un'antropologia provvisoria che attende l'effettuazione storica, o per sequenze, del programma rappresentato dall'assolutezza dell'uomo.

Nel quadro dell'antiumanismo radicale, la parola "filosofia" di primo acchito ripugna. Perché? Perché, ci dice Foucault, "l'Antropologia costituisce forse la disposizione fondamentale che ha governato e diretto il pensiero filosofico da Kant fino a noi". Ma per un nietzschiano, dire "antropologia" equivale a dire "teologia", ossia "religione". Per cui la filosofia, a lungo formata come antropologia, appare sospetta. A "filosofia" si preferirà quindi - stavolta con Heidegger - la parola "pensiero". In fondo, nella visione antiumanista radicale (di fatto anticipata da Heidegger fin dagli anni venti), il "pensiero" designa ciò che sostituisce la filosofia quando si abbandona l'antropologia, con cui la filosofia è fin troppo compromessa. Secondo Foucault, che tuttavia conserva lo stile programmatico, si tratta di "pensare senza pensare subito che è l'uomo che pensa". Di pensare "entro il vuoto dell'uomo scomparso" e, dunque, di cominciare a pensare.

Al confine tra gli anni cinquanta e sessanta, e sotto hi comune parola d'ordine della morte di Dio, vi sono dunque due definizioni dei compiti della filosofia:

- a) un'antropologia generale che accompagna un concreto processo di emancipazione (Sartre);

- b) un pensiero che lascia venire un inizio inumano (Foucault).

Sartre arriva in ritardo. Propone di riattivare l'umanismo radicale, che era già il fondo del volontarismo terrorista di Stalin, il quale, ripetiamolo, aveva scritto: "L'uomo, il capitale più prezioso". Ma inoltre, in uno stile molto hegeliano (o "giovane marxista"), Sartre immagina la sua antropologia umanista non solo come un

sapere comprensivo che accompagna la praxis rivoluzionaria, ma anche come il divenire concreto del pensiero, come l'incorporazione storica dell'intelletto filosofico: "La reintegrazione dell'uomo, come esistenza concreta, in seno a un'antropologia come suo costante sostegno, appare necessariamente come una tappa del 'divenire-mondo' della filosofia".

In definitiva, tutto va come se Sartre proponesse all'Urss e al Partito comunista un supplemento d'anima nel momento in cui, come figure paradigmatiche dell'emancipazione, questo stato e questo partito sono ormai solo dei cadaveri politici.

Sartre disegna la figura patetica e formidabile del compagno di strada senza strada.

Se, alla fine degli anni sessanta, finisce per prevalere il programma antiumanista radicale (che a mio avviso resta il punto dal quale partire) è perché esso veicola le idee congiunte del vuoto e dell'inizio. Tali idee risulteranno utili per le rivolte del Sessantotto e poi agli inizi degli anni settanta. A quell'epoca si pensa comunemente che qualcosa si avvicini, stia per accadere. E che questo "qualcosa" meriti che ci si dedichi a esso proprio perché non è l'ennesima rimasticatura dell'umanismo, proprio perché è una figura dell'inizio inumano.

Come si vede, la questione dell'umanismo finisce per designare una divisione rispetto alla Storia. L'umanismo radicale mantiene la tematica hegeliana di una storicità del Vero. Ciò che la parola programmatica "uomo" designa è un certo lavoro storico dell'uomo. Il secondo volume della Critica della ragione dialettica, d'altronde, doveva essere dedicato alla Storia, dall'Egitto a Stalin. "Uomo" è la nozione, di essenza normativa, che permette di capire il lavoro monumentale della storia dell'emancipazione.

Sotto il segno dell'antiumanismo, Foucault propone una visione della Storia per sequenze discontinue, per singolarità storiche, che egli chiama episteme. "Uomo" deve allora intendersi semplicemente come una delle parole utilizzate dal discorso filosofico moderno. Di conseguenza, la Storia come continuità del senso, o divenire dell'Uomo, è una categoria obsoleta quanto il

discorso che la veicola (la filosofia come antropologia). La sola cosa cui bisogna assolutamente stare attenti è sapere se qualcosa stia iniziando e in quali reti discorsive si svolga tale inizio.

La storia è un monumento o una successione di inizi? Nel secolo, "uomo" supporta tale alternativa.

Il programma dell'uomo senza Dio ha così posto due diversi enunciati. O è il creatore storico della propria essenza assoluta, oppure è l'uomo dell'inizio inumano, che installa il proprio pensiero in ciò che sopraggiunge e rimane nella discontinuità di tale avvento.

Oggi si assiste all'abbandono di entrambi questi enunciati. Ci viene offerta solo la restaurazione dell'umanismo classico,, ma senza la vitalità di Dio, presente o assente, che ne sosteneva l'esercizio.

L'umanismo classico senza Dio, senza progetto, senza divenire dell'Assoluto, è una rappresentazione dell'uomo che lo riduce al suo corpo animale. Sostengo che, se usciamo dal secolo attraverso la rescissione simultanea dei due programmi di pensiero che erano l'umanismo radicale e l'antiumanismo radicale, tolleremo necessariamente una figura che fa dell'uomo una semplice specie.

Sartre ha detto che l'uomo che non si prefigga come progetto il comunismo e l'uguaglianza integrale è solo una specie animale non più interessante delle formiche o dei maiali.

Ebbene, ci siamo. Dopo Sartre e Foucault, un cattivo Darwin. Con in più un tocco "etico": di che cosa preoccuparsi, nei confronti di una specie, se non della sua sopravvivenza? Ecologia e bioetica provvederanno al nostro "corretto" divenir maiali o formiche.

Ricordiamoci tuttavia che una specie è, per eccellenza, ciò che si addomestica.

Anche a costo di scandalizzare, devo esprimere la mia convinzione che questo addomesticamento, soggiacente all'umanismo senza programma che ci viene inflitto, è già all'opera nel promuovere, come spettacolo e come norma, il corpo vittimano.

Da che cosa dipende, in effetti, che oggi si parli pesantemente dell'uomo solo in forma di suppliziato, massacrato, affamato e genocidato, se non dal fatto che l'uomo non è altro che il dato animale di un corpo la cui attestazione più spettacolare e l'unica vendibile (e noi stiamo nel grande mercato) è, fin dai tempi dei giochi circensi, la sofferenza?

Diciamo che ciò che le "democrazie" contemporanee intendono imporre al pianeta è un umanismo animale. L'uomo vi esiste solo in quanto degno di pietà. L'uomo è un animale che fa pietà.

Questa ideologia dominante del xxi secolo ai suoi inizi vuole assolutamente distruggere il punto in comune tra Sartre e Foucault: se l'uomo non è il programma infinito della propria absolutezza, non merita che di sparire. Sartre e Foucault pensano quanto segue: o l'uomo è l'avvenire dell'uomo (Sartre), oppure è il suo passato (Foucault). Non potrebbe essere il proprio presente se non riducendosi ai contorni della bestia che detiene, o che è, la sua infrastruttura. I reazionari odierni, per esempio quelli che hanno scritto il libello *Pourquoi nous ne sommes pas nietzschéens*,⁵ dichiarano invece: l'uomo è il solo presente dell'uomo.

Se così fosse, bisogna dire che, visto il nostro presente, l'uomo non varrebbe un granché.

Nella retroazione dell'umanismo animale si vedono meglio i tratti comuni dell'umanismo radicale e dell'antiumanismo radicale.

Tali tratti comuni sono tre:

1. Partendo dall'uomo o dal suo vuoto, Sartre e Foucault disegnano una figura aperta. In entrambi i casi, la posta in gioco è quella di un progetto totale. Per Sartre, l'antropologia dilata la filosofia alle dimensioni del mondo. Per Foucault, mantenersi nell'assenza dell'uomo significa superare l'ostacolo che "ostinatamente si oppone a un pensiero futuro". Sia per Sartre che per Foucault, la questione chiave è l'apertura di un possibile inedito; possibile del pensiero per l'uno, possibile dell'umanizzazione dell'essere per l'altro. L'"uomo", divenire o

vacuità, non è altro che uno dei nomi di tale possibilità, di tale apertura.

2. Sartre e Foucault manifestano una viva ostilità verso le categorie sostanzialiste. Sartre polemizza contro ogni separazione sostanziale tra la libertà pratica e le sue alienazioni. È impossibile "supporre che la libertà del progetto si ritrovi nella realtà plenaria sotto le alienazioni della nostra società". Inseparabile da ciò che lo tiene al di fuori della propria assolutezza, l'uomo è un tragitto, o un progetto, di disalienazione, mai un'identità separabile. Foucault, dal canto suo, deride crudelmente coloro che "pongono ancora domande su ciò che l'uomo è nella sua essenza".

L'uomo dell'umanismo animale è, in compenso, una categoria sostanzialista, o naturale, alla quale accediamo per empatia nello spettacolo delle sofferenze. Perfino un talento vivace come quello di Guy Lardreau⁶ ha creduto di doversi arrendere a questa opprimente metafisica della pietà. Ma la pietà, quando non è l'istanza soggettivata della propaganda per gli interventi "umanitari", non è che una conferma del naturalismo, della profonda animalità alla quale viene ridotto l'uomo nell'umanismo contemporaneo.

La nostra è infatti l'epoca, perlomeno dal lato dei piccoli borghesi "occidentali", dell'ecologia, dell'ambiente, del movimento contro la caccia, sia essa caccia ai passerotti, alle balene o agli uomini. Bisogna vivere nel nostro "villaggio planetario", lasciar fare alla natura, affermare ovunque i diritti naturali. Le cose hanno una loro natura che bisogna rispettare. L'importante è scoprire e consolidare gli equilibri naturali. L'economia di mercato, per esempio, è naturale: basta trovare il suo equilibrio, tra un ahimè inevitabile numero di ricchi e la massa di poveri, allo stesso modo in cui bisogna rispettare l'equilibrio tra i ricci e le lumache.

Viviamo in un dispositivo aristotelico: da una parte c'è la natura e, accanto, il diritto, che si sforza come può di correggerne gli eventuali eccessi. La cosa più temuta e clic più si vuole evitare è l'elemento non naturale e non emendabile per mezzo del solo

diritto. Insomma, il mostruoso. Anche Aristotele, infatti, posto davanti al problema del mostro, si trovava in delicati problemi filosofici.

Foucault e Sartre nutrono un vero e proprio odio nei confronti di questo naturalismo neoaristotelico. In realtà sia l'uno che l'altro, com'è giusto, partono dal mostro, dall'eccezione, da ciò che non ha una natura accettabile. E da lì, solo da lì, considerano l'umanità in generale come ciò che sta al di là di ogni diritto.

3. Sartre e Foucault propongono un concetto centrale che sostiene la loro definizione sia dell'uomo, sia del pensiero come inizio, progetto, apertura. Per Sartre, l'esistenza (o la praxis) è un operatore di questo tipo. Per Foucault è il pensare, o il pensiero. Per l'uno, l'esistenza è ciò che si tratta di comprendere nell'alienazione stessa, e rimane irriducibile ai saperi. Per l'altro, il pensare è una cosa diversa dalla semplice esecuzione delle formazioni discorsive di uriepisteme. Conveniamo (da platonici) di chiamare Idee tali operatori. Potremo allora dire che l'imperativo fondamentale dell'umanismo animale è: "Vivi senza Idea".

Attraverso le grandi voci di Sartre e Foucault, il secolo ha chiesto: l'uomo che viene, che deve venire sotto le specie di un'esistenza o di un pensiero, è una figura sovrumana o inumana? Si dialettizzerà, si supererà la figura dell'uomo, oppure ci si stabilirà altrove? Un "altrove" che Deleuze dichiarava "interstellare".

L'umanismo animale, alla fine del secolo, pretende addirittura di abolire la discussione. Il suo argomento principe, con la cui ostinazione ci siamo spesso scontrati, è che il volere politico del sovrumano (o dell'uomo di tipo nuovo, o dell'emancipazione radicale) non ha generato che l'inumano.

Il fatto è che bisognava partire dall'inumano: dalle verità alle quali può succederci di partecipare. E, solo a partire da lì, prendere in considerazione il sovrumano.

Di queste verità inumane, Foucault aveva ragione di dire (come l'avevano Althusser e il suo "antiumanismo teorico", o Lacan e la

sua disumanizzazione radicale del Vero) che esse ci costringono a "formalizzare senza antropologizzare".

Consideriamo quindi il compito filosofico, all'alba di questo nuovo secolo e contro l'umanismo animale che ci assedia, come un in-umanismo formalizzato.

1 Per quanto concerne Dio, rimando al primo capitolo del mio *Court traité d'ontologie transitoire*, Seuil, Paris 1998, intitolato "Dio è morto", con il quale i traduttori tedeschi hanno ribattezzato l'intero libro, *Gott ist tot*. Per quanto concerne la morte dell'Uomo, propongo stavolta il mio *Ethique. Essai sur la conscience du Mal* (Hachette, Paris 1993; Nous, Caen 2003), nel quale disarticolò le affermazioni sui diritti dell'uomo. Insomma, parafrasando una parola d'ordine anarchica, la mia massima potrebbe essere "Né dio né uomo".

2 In *Circonstances 2* propongo la fusione della Germania con la Francia al fine di generare una nuova potenza che annulli le proprie componenti iniziali e subordini a sé la lenta e caotica costruzione europea.

3 J.-P. Sartre, *Crítica della ragione dialettica*, tr. it. di Paolo Caruso, Il Saggiatore, Milano 1963. [N.D.T.]

4 M. Foucault, *Le parole e le cose*, tr. it. di Emilio Panaitescu, Rizzoli, Milano 2004. [N.D.T.]

5 Il libro collettaneo da poco pubblicato sotto questo titolo riuniva numerosi nani giovani (e meno giovani) desiderosi di sti-angolare in pubblico - come già avevano tentato di fare nel "penso" intitolato *La pensée 68* (Gallimard, Paris 1985) il futuro bonzo Renaut e il futuro ministro Ferry - le grandi figure intellettuali degli anni sessanta del xx secolo.

6 In *La véracité*, Verdier, Lagrasse 1993, Lardreau tenta disperatamente di fondare una morale sensibile (o materialista) sul sentimento indotto dalla sofferenza dell'altro. In questo stadio egli è ancora un "nouveau philosophe", ossia un ideologo delle ingerenze umanitarie. E tuttavia possiamo dire che non lo è veramente.

Indice dei nomi e delle opere

Adorno, Theodor Wiesengrund
Agamben, Giorgio 169
Ajgi, Gennadij 104n
Althusser, Louis 61, 64, 125n, 196
Amari (Saint-John Perse) 100
Amour fou, L' (Breton) 33-34, 157
Anabasi (Saint-John Perse) 100102, 104,105-107, 110
Anabasi (Senofonte) 97-99
Anabasis (Celan) 104-106,
Appia, Adolphe 54
Aragon, Louis 168 Arcano 17 (Breton) 157 Archimede 148n
Aristotele 182 Artaud, Antonin 131 Arturo Vi (Brecht) 57 Aspettando
Godot (Beckett) 178
Baal (Brecht) 54
Balso, Judith 130n Balzac, Honoré de 39
Bataille, Georges 131 Beckett, Samuel 103,110,178
Benjamin, Walter 55, 175 Benveniste, Émile 137n Berg, Alban 177
Bergson, Henry 24 Bestie, Alan 14n Bevilacqua, Giuseppe 104n
Bizet, Georges 54
Blanchot, Maurice 169
Bloch, Marc 120n, 137n Blum, Léon 168 Bonnefoy, Yves 33, 36-37
Borreil, Jean 171 Bossuet, Jacques-Bénigne 9 Bourbaki, Nicolas 125,
180 Braque, Georges 15
Braudel, Fernand 120n

Brecht, Bertolt 35n, 53-61, 63-64, 72, 125, 128n, 129-133, 135-138, 144, 167, 171
Breton, André 33-35, 150, 153, 155-163, 166, 171, 178
Broué, Pierre 67n Bucharin, Nikolaj 67
Caeiro, Alberto (vedi Pessoa)
Campos, Alvaro de (vedi Pessoa)
Cantor, Georg 16, 87, 172, 181
Castro, Fidel 11 Cavaillès, Jean 181n
Cechov, Anton Pavlovic 102
Celan, Paul 99, 102-106, 109-112, 113
Chaplin, Charles 16 Char, René 171 Chefare? (Lenin) 15, 125 Cicero, Vincenzo 68n Cinquanta poesie (Mandelstam) 22
Cinque casi clinici (Freud) 85-95 Città, La (Claudel) 36
Claudel, Paul 35n, 36, 42, 100
Colpo di dadi mai abolirà il caso, Un (Mallarmé) 15, 40 Come tu mi vuoi (Pirandello) 65 Compagnia (Beckett) 110 Comte, Auguste 186
Con d'Irene, Le (Aragon) 168 Conrad, Joseph 15 Copeau, Jacques 54
Craig, Gordon 54 Crisi di verso (Mallarmé) 71 Critica della ragione dialettica (Sartre) 111, 192
Darwin, Charles R. 193
Debord, Guy 150, 166, 170-171
Dedekind, Julius Wilhelm Richard 16
De Gaulle, Charles 44, 100 Deleuze, Gilles 45, 179, 196
Deng Xiaoping 78-79 Derrida, Jacques 16 In Desanti, Jean 181n
Descartes, René 91, 185, 186
Diderot, Denis 54
Dostoevskij, Fedor Michailovic 184
Duchamp, Marcel 171, 173, 175
Dumézil, Georges 137n
Duncan, Isadora 176
Ecrits sur la politique et la société (Brecht)
Einstein, Albert 15
Ejzenstejn, Sergej Michailovic 121
Elogi (Saint-John Perse) 99-100
Eluard, Paul 22n Engels, Frederick 83 Enrico iv, re di Francia 66

Enrico IV (Pirandello) 65-66 Eraclito 171 Emani (Gautier) 150 Esilio (Saint-John Perse) 100 Esmein, Jean 78n
Essere e il nulla, L' (Sartre) 188
Essere e l'evento, L' (Badiou) 71 Estetica (Hegel) 71
Faccani, Remo 22n
Faulkner, William 139n
Faust (Goethe) 162n
Ferry, Lue 194n
Finley, Moses 137n
Foucault, Michel 87, 187,189-196
Fouquier-Tinville, Antoine Quentin 81 Franco, Francisco 47 Frege, Friedrich Ludwig Gottlob 15, 181n
Freud, Sigmund 15, 84, 85-96, 166,174
Furet, Francois 67n, 120n
Gautier, Théophile 150 Genet, Jean 9 Gide, André 16n, 83
Godel, Kurt 180-181
Goethe, Johann Wolfgang von 162n
Griffith, David W. 16
Grothendieck, Alexander 180 Guizot, François Pierre Guillaume 39
Guyotat, Pierre 9n, 178
Habermas, Jiirgen 120n
Hegel, Georg W.F. 39, 47, 68, 6970, 71, 122-123, 150-151, 174176, 185-186
Heidegger, Martin 32-33, 35-36,
72,82, 103, 154,171,191
Henry, Michel 123n Hilberg, Raul 14n Hilbert, David 15, 16, 180
Hitler, Adolf 11,13,57, 67
Hugo, Victor 31,85,105, 171
Husserl, Edmund
Interpretazione dei sogni, (Freud)
Jakobson, Roman 137 Jambet, Christian 124n James, Henry 15
Janicaud, Dominique 42n Jouvett, Louis 54 Joyce, James 15, 177 Jung, Cari Gustav 95
Kant, Immanuel 109, 149, 185, 186,191
Kazan, Elia 58n

Koyré, Alexandre 137n
 Lacan, Jacques 30, 31, 64-65, 95, 115, 117, 124, 154-155, 166, 174, 185,196
 Lacoue-Labarthe, Philippe 103n
 Là dove la terra finisce (Bonnefoy) 36
 Lanzmann, Claude 14n
 Lardreau, Guy 195
 Lamelle, Francois 179n
 Lautman, Albert 181 n Lautréamont, Isidore Ducasse
 conte di 151 Lavoisier, Antoine Laurent 81 Lawrence, David
 Herbert 46, 131, 139n
 Lazams, Sylvain 48, 70n
 Lenin, Vladimir Ilijc U. 11, 15,48, 79, 87, 97, 118, 123, 125, 135, 143, 167
 Lévinas, Emmanuel 16In Leys, Simon 79n Lin Biao 18n
 Linea di condotta, La (Brecht) 128129,133,135,137,143-145 Linea
 generale, La (Ejzenstejn) 121
 Liu Shaoqi 78 Logica (Hegel) 174
 Lowry, Malcom 139n Lucrezio Caro 9n Lyotard, Jean-Francois 44n
 Majakovskij, Vladimir Vladimiro- vie 71
 Malevic, Kazimir 71-73, 147, 173, 178
 Mallarmé, Étienne, detto Stépha- ne 15, 32, 40, 71-72, 85, 116,
 153,156,180 Malraux, André 17,47,131,171
 Mandel'stam, Nadezda 23n Mandelstam, Ossip 21-25, 28-29, 33, 35-
 37, 42, 44, 47, 51, 102104, 132
 199
 Manifesto del partito comunista (Marx) 108, 153
 Manifesto del surrealismo (Breton) 153
 Manifesto per la filosofia (Badiou) 153
 Manoscritti del 1844 (Marx) 188 Mao Zedong 11, 48-49, 77-80,
 118, 125-126, 160, 165 Marcou, Lilly 67n
 Markowicz, André 72 Marx, Karl 44n, 54, 60, 63-64, 83, 108, 118,
 120, 153-154, 188189
 Maschere nude (Pirandello) 65
 Matrice (Miller) 115n Mauss, Marcel 137n McCarthy, Joseph 58n
 Meinhof, Ulrike 141 Méliès, Georges 16
 Ménigon, Nathalie 141

Merleau-Ponty, Maurice 190
 Meyerhold, Vsevolod 54 Michel, Natacha 14n, 106 Miller, Jacques-Alain 115n Milner, Jean-Claude 119n
 Mondo della non-oggettività, Il (Malevic) 71 Mozart, Wolfgang Amadeus 111
 Nadja (Breton) 157
 Nancy, Jean-Luc 161n, 169
 Napoleone Bonaparte 161n
 Negri, I (Genet) 9
 Nella giungla delle città (Brecht) 54
 Nell'insidia della soglia (Bonnefoy) 36
 Nerval, Gérard de 105,178 Niente di nuovo sul fronte occidentale (Remarque) 57n
 Nietzsche, Friedrich W. 24-27,33,42,44, 46,47,54,60,80,108,115,131,160, 180,186-187,189
 Ode marittima, in Una sola moltitudine (Pessoa) 127, 133, 139,142,144
 Origine della famiglia, della proprietà privata e dello Stato, L' (Engels) 83
 Parole e le cose, Le (Foucault) 187
 Pasolini, Pier Paolo 42 Pasternak, Boris 23 Pericle 15
 Pessoa, Fernando 16, 103, 127n, 129-143,144,152,159
 Petain, Henri Philippe 34, 43, 100
 Piacere dell'onestà, Il (Pirandello) 66
 Picasso, Pablo 15,177
 Pioggia obliqua (Pessoa) 130
 Pirandello, Luigi 65-66, 69, 125
 Platone 90, 132, 182
 Poeticamente abita l'uomo (Heidegger) 35
 Poincaré, Henri 15-16
 Problemi della guerra e della strategia (Mao) 49
 Problemi strategici della guerra rivoluzionaria in Cina (Mao) 48,49
 Proust, Marcel 15,100
 Quadrato bianco su fondo bianco (Malevic) 71-72, 147,178

Questioni di metodo (Sartre) 187, 192
 Rancière, Jacques 165 Ravel, Maurice 16n
 Regnault, Francois 174n Reimann, 16
 Reis, Ricardo (vedi Pessoa) Remarque, Erich Maria 57 Renaut, Alain
 194n
 Ricerca del tempo perduto, Alla (Proust) 15 Rimbaud, Arthur 54,
 115, 150, 162-163
 Robel, Léon 104n Robespierre, Maximilien de 11, 190 Rosa di
 nessuno, La (Celan) 104 Rousseau, Jean-Jacques 91, 140, 185
 Ruota di bicicletta (Duchamp) 175 Russell, Bertrand 15
 Sade, Donatien Alphonse Francois marchese de 151
 Saint-John Perse (Alexis Saint- LegérLegér) 99-102, 104, 105111
 Saint-Just, Louis Antoine Léon de
 119,190 Salamov, Varlam 67n
 Salazar, Antonio de Oliveira 129 Sartre, Jean-Paul 72, 111, 114-
 115,187-196
 Schönberg, Arnold 15,173
 Schreber, Daniel Paul 86,93 Secolo, Il (Mandel stam) 21,43,104
 Senofonte 97-98
 Sentieri interrotti (Heidegger) 36
 Sette pilastri della saggezza, I
 (Lawrence) 46
 Signora Morii, una e due, La (Pirandello) 66
 Simposio (Platone) 90
 Sobel, Bernard 56
 Sollers, Philippe 9n
 Solzenicyn, Aleksandr 67n
 Speranza, La (Malraux) 47
 Spinoza, Baruch 178
 Stagione all'inferno, Una (Rimbaud) 163 Stalin 10-11, 21-23, 31, 33,
 66-67, 69, 191-192
 Stanislavskij, Konstantin Sergee- vic 54
 Terrore e la virtù, Il (Robespierre) 190
 Théorie du sujet (Badiou) 70 Thorez, Maurice 168 Trakl, Georg 103
 Trascendenza dell'Ego, La (Sartre) 114

Tristano e Isotta (Wagner) 161
Trotskij, Lev Davidovic 55, 67, 166
Trovando un ferro di cavallo (Mandei stam) 28
Ulisse (Joyce) 15
Valéry, Paul 32, 100, 101 Vattimo, Gianni 35n
Venti (Saint-John Perse) 100
Vilar, Jean 54 Vita di Galileo (Brecht) 58
Vitez, Antoine 54, 56, 104n Voltaire (François-Marie Arouet) 140
Vrba, Rudolf 14n
Wagner, Richard K. 53, 161
Webern, Anton 148, 153, 178
Whitman, Walt 31
Wilson, Robert 54
Winter, Cécile 14n
Wittgenstein, Ludwig 15, 154
Woyzeck (Berg) 177
Zdanov, Andrej Aleksandrovic 165, 168
Zinov'ev, Grigorij Evseevic A. 67

Indice

Dedica

1. Questioni di metodo
2. La Bestia
3. Il non-riconciliato
4. Un mondo nuovo: sì, ma quando?
5. Passione del reale e montaggio della finzione
6. Uno si divide in due
7. Crisi di sesso
8. Anabasi
9. Sette variazioni
10. Crudeltà
11. Avanguardie
12. L'infinito
13. Sparizioni congiunte dell'Uomo e di Dio

Indice dei nomi e delle opere